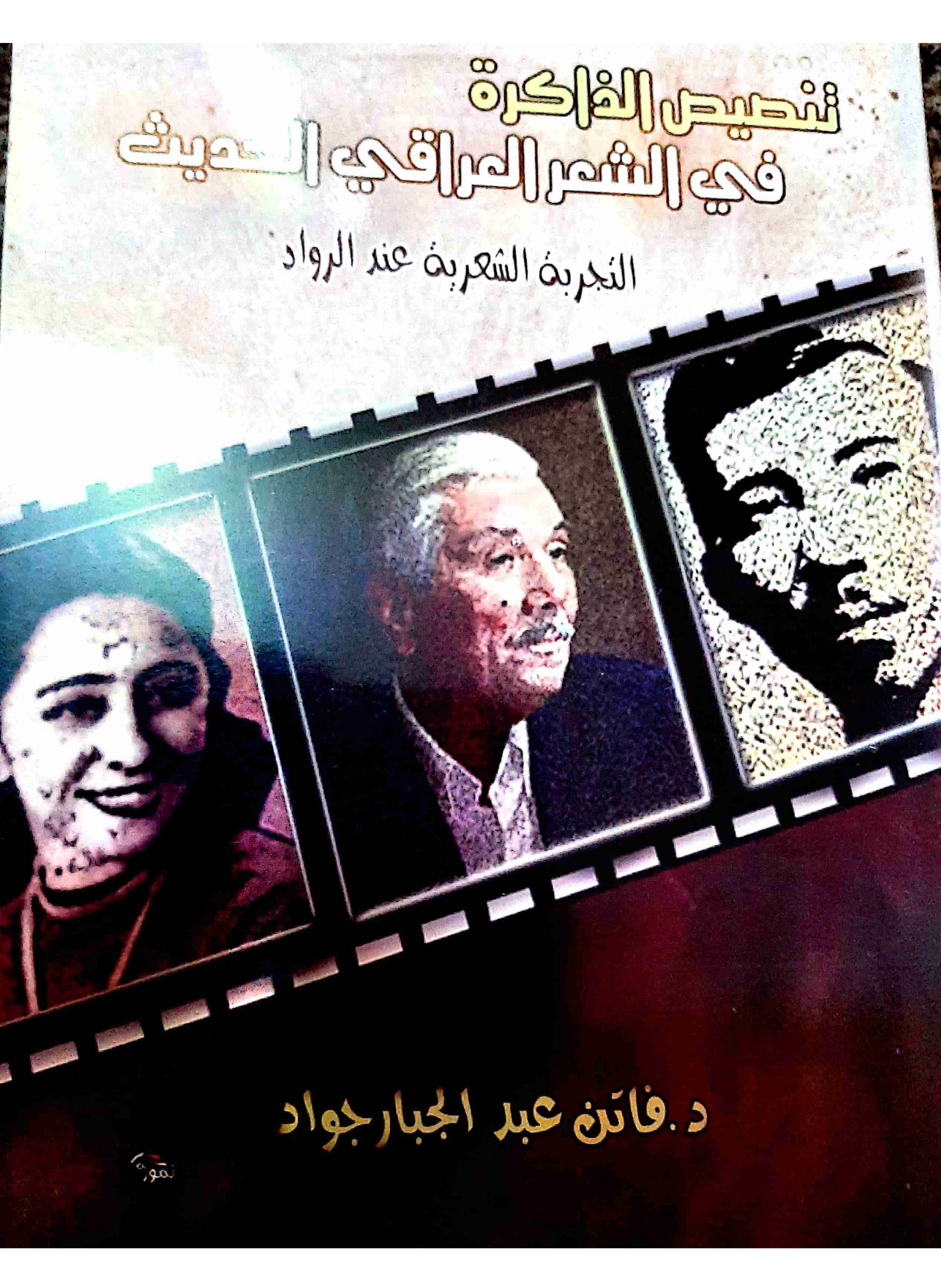

تنصيص الذاكرة
في الشعر العراقي الحديث
التجربة الشعرية عند الرواد
د. فاتن عبد الجبار جواد

الكتاب: تتصيص الذاكرة في الشعر العراقي الحديث
- التجربة الشعرية عند الروّاد -
تأليف : فاتن عبد الجبار جواد الحياني
الطبعة الاولى: ٢٠١٢
تصميم الغلاف: أسامه محمد صادق

من إصدارات قصر الثقافة والفنون في صلاح الدين



طباعة . نشر . توزيع

دمشق/ جوال: ٠٩٤٤٦٢٨٥٧٠- ٠٠٩٦٣
Email: akramaleshi@gmail.com

فاتن عبد الجبار جواد الحياني

تنصيص الذاكرة في الشعر العراقي الحديث

ـ التجربة الشعرية عند الروّاد ـ

المقدمة

يدخل موضوع الذاكرة ابتداءً في حقل الدراسات الاجتماعية والنفسية والفلسفية لما له من أهمية كبيرة في فهم الشخصية الإنسانية وتجلياتها وأنشطتها ووظائفها ، وكان لانعكاسها في النصوص الإبداعية كافة – والشعر منها على نحو خاص- الدور الأهم في كشف وظيفتها الخلاّقة ، إذ بوسعها تموين الشعر بطاقات تنصيص هائلة لما تختزنه من ذكريات وأحاسيس وعواطف ورؤى وأفكار ، تلبثت في مكنز الذاكرة لما تتمتع به من حضور وخصوصية وانتماء لتجربة الشخصية في الحياة والأشياء.

ويأتي موضوع البحث المحدد بـ(تنصيص الذاكرة) ليشتغل على أسئلة الذاكرة في الميدان النصي الإبداعي ، حيث تنهض الذاكرة بمهمة ترشيح مخزوناتها لعملية تحويل فني من شكلها التراكمي المحفوظ في حاضنتها إلى شكل نوعي إبداعي ، بكل ما تنطوي عليه فعالية التحويل من إجراءات وتغييرات، وتبديلات تنتهي إلى اختيار المادة الصالحة للتنصيص ، التي تتفق مع تجربة المبدع في اتجاهها نحو إنجاز نص أدبي معين.

وربما يكون الشعر من أكثر الأجناس الأدبية والفنون الإبداعية تمثلاً لهذه الرؤية واستيعاباً لتجليات الذاكرة في نصّه، لما له من صلة وثيقة باستجلاء البواطن الداخلية المكتظة بالمشاعر والأفكار والرؤى والتجارب التي عادةً ما تحتفظ بها الذاكرة، مع مراعاة خصوصياتها الزمنية والمكانية والحدثية وبنسبة عالية من سخونتها وطبيعة مناخها على النحو الذي يسهّل لها عملية الاستعادة في أية لحظة.

لذا يجد البحث أن علاقة النص الشعري بالذاكرة تبتدئ بصورة أكثر حساسية وتأملاً من بقية النصوص الأدبية، على الرغم من اعتماد النصوص السردية كالرواية والقصة القصيرة والسيرة بأنماطها المختلفة على الجانب الوثائقي في الذاكرة، إلا أن الشعر يتفاعل معها تفاعلاً رمزياً كبيراً يتيح لكل مناطقها -حتى المسكوت عنه فيها- قوة استظهار واستجلاء عالية، يتردد صداها في ميادين اللغة والصورة والإيقاع ومظاهر التشكيل كافة.

ولم يكن اختيار حقبة جيل الرواد[1] بمنأى عن هذه الرؤية، فالشعراء الرواد الذين ابتكروا الشكل الشعري الجديد (قصيدة

---

(١) استثنينا من الأربعة الكبار المشهورين بالريادة الشاعر (بلند الحيدري) لأننا وجدنا أن ذاكرته الشعرية في إطار خطة بحثنا ومنهجه لا تستجيب كثيراً لأدوات التحليل وإجراءاته، وأنها -تقريباً- ذاكرة نسقية تعمل باتجاه واحد.

التفعيلة) أو (الشعر الحر) ، مفتتحين به فجراً جديداً للشعرية العربية جاء بمعطيات حداثية غيرت التجربة الشعرية العربية ووضعتها في مسار مغاير ، نهلوا من خزين الذاكرة على نحو لافت ومثير وكأن الشكل الجديد أتاح لهم فرصة تعامل حرّ وإيجابي رحب وواسع معها ، فراحوا يقتنصون الإضاءات المشرقة الأكثر تلائماً مع خصوصيات التنصيص الشعري في ذاكرتهم ويستعيدونها ، من أجل استحداث تواصل شعري بين الأزمنة وإدراك حساسية كل زمن بدلالة الآخر وتفعيل ذلك كله بآليات الشعر وأدواته وتقنياته.

اعتمد البحث خطة سعت إلى الاستجابة الممكنة لآليات الموضوع وخلفياته وإشكالاته على النحو الذي يعزز موقع الذاكرة وأهميتها من جهة ، ويتفحص تجليات تنصيصاتها في شعر الرواد الثري من جهة أخرى ، ونتيجة طبيعية لجدّة الموضوع فقد ارتأينا أن تقوم الخطة على مدخل نظري يكون واسعاً -قدر الإمكان- ليغطّي المفاصل الأساسية لمفهوم الذاكرة وعلاقتها الفنية المنتجة بالشعر ، وكان لابدّ له أن يتناول في هذا الإطار المقاربات الرئيسة المتمثلة بـ(مفهوم الذاكرة ، وفاعلية الذاكرة ، الذاكرة والزمن الشعري و الذاكرة والخيال ، الذاكرة بين التجربة والرؤية وأدوات التنصيص الشعري ، ثم الرواد وشعرية التنصيص ليحيط التمهيد ما استطاع بأهم الأسئلة المتعلقة بإجراءات البحث في مجال تصوّر العلاقة بين الذاكرة والشعر.

وكان بذلك قد وضع الأساس النظري الذي يمكن من خلاله الدخول في ميدان التطبيق حيث ستتمكن آليات التطبيق من الاستناد إلى المقومات التي يمكن أن تفرزها هذه المنطلقات عبر التفاعل مع فضاءات النصوص.

قُسمّ البحث على بابين ، احتوى كل باب مدخلاً موجزاً يهيئ الأرضية النظرية التي تربط بين معطيات التمهيد وفاعلية القراءة التطبيقية في الفصول الثلاثة التي أعقبته في كل باب.

اختصّ الباب الأول المعنون بـ(الذاكرة الجمعية وفضاء التنصيص الشعري) بانعكاسات الذاكرة بأنموذجها الجمعي (العام) على أداء النصوص الشعرية عند الرواد ، فاشتمل بعد المدخل على الفصل الأول الموسوم (الطقوس وشعرية الصورة) الذي سعى إلى استنطاق قصائد الرواد في علاقتها ببعض الطقوس المستمدة من خزين الذاكرة ، ولعل من الملاحظ في هذا السياق أن هذه الطقوس شعرياً لم تحتفظ بصورها الطقسية الكاملة بل جاءت على شكل ملامح طقسية تتردد على شكل إضاءات أو رؤى تعود على طقوس معينة.

والحال نفسه ينطبق على الفصل الثاني الموسوم بـ(الأفكار والمعتقدات وهيمنة التشكيل الشعري المشهدي) ، إذ حاول البحث فيه الإمساك ببعض تجليات هذه المعتقدات في قصائد الرواد من دون ظهور كامل ومستوف لشكل المعتقد وصورته ، وهو ما أتاح للشعراء حرية التشكيل صورياً في الفصل الأول ومشهدياً في الفصل الثاني.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ(الرموز وتخصيب المعنى الشعري) فقد ذهب إلى استنطاق الخزين الرمزي في ذاكرة الرواد الشعرية ، وتحليل دوره في تخصيب المعنى الشعري وتعميق دلالاته ورؤاه.

في حين اختصّ الباب الثاني المعنون بـ(الذاكرة الفردية والتنصيص الشعري بين الرؤية والرؤيا) بدراسة تجليات الذاكرة الشعرية بأنموذجها الفردي (الخاص) الذي يرتبط ارتباطاً شديد الحساسية بالتجربة الداخلية العميقة للشاعر ، على النحو الذي يجلّي فضاء التنصيص الشعري بين رؤية الشاعر البصرية العيانية ورؤياه الحلمية الاستشرافية.

وقد احتوى الباب على مدخل مشابه ومقارب لمدخل الباب الأول ، فضلاً على ثلاثة فصول سعت إلى استيفاء أهم خصائص هذه الذاكرة بتجلياتها الشعرية في نصوص الرواد.

جاء الفصل الأول تحت عنوان (الرؤى والأحلام والكوابيس - من الحلم إلى الصورة-) محاولاً التقاط ما تعكسه الذاكرة الشعرية للشعراء من كوابيس وهواجس تنتقل من منصة الحلم إلى مساحة الصورة الشعرية ، وجاء الفصل الثاني تحت عنوان (الحياة الباطنية وحساسية الحلم) ليستجلي خصوصية الحيوات السرية الخاصة والباطنية التي تؤلفها ذاكرات الشعراء على نحو ما ، والكيفية التي تتمكن فيها من خلق حساسية حلمية تنتشر على مساحة الفعل الشعري بأنماط مختلفة.

أما الفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان (المسكوت عنه والمرئي الرؤيا) فقد اختص بمهمة الكشف عن لحظات حنين خاصة كانت ذاكرة الشاعر تحتفظ بها في مناطق مسكوت عنها ، لأنها تمثل خصوصية ذاتية للشاعر تقوم على تفاصيل جزئية صغيرة لكنها في المنظور النقدي تفتح أفق الرؤيا الشعرية على فضاء جديد.

ولا شك في أن الشعر بطبيعته الإيحائية والرمزية والمجازية -ولا سيّما إذا ارتبط بفاعلية الذاكرة- فإنّه لا يمنح الموضوعات المدرجة في هيكل خطة البحث صورة متكاملة يمكن تلمسها على نحو واضح وشامل بل على شكل أصداء وإلماحات وجزئيات ورؤى تتردد في فضاء قصيدة واحدة أو أجزاء متناثرة منها.

لذا جاء اختيار قصائد بأكملها ميداناً إجرائياً للتحليل هو الأسلوب الأمثل للنظر المعمق في الظاهرة باتجاه التقاط هذه الأصداء والإلماحات والجزئيات والتفاصيل بشكل أكثر جلاءً وأهمية، فضلاً عن أن القصيدة تمثل بالنسبة للشاعر تجربة متكاملة يمكن فحصها باستقلالية تناسب الظاهرة المدروسة.

كما سعى منهج البحث على الرغم من صفته النصية الى ان يفيد من كل ما يمكن أن تتيحه المناهج الأخرى من مقترحات في الجانب النفسي والاجتماعي والثقافي ، بالقدر الذي يناسب المقام في كل حالة من حالات تحليل النص أو تأويله.

وإذ يمكننا بتواضع أن نتحدث عن جدّة البحث وضرورته

وأهميته فيجدر بنا التنويه بالبحوث السابقة التي خاضت في هذا المضمار على الرغم من ندرتها ، إذ وجدنا كتاباً بعنوان (الذاكرة الشعرية) للباحث قيس كاظم الجنابي الذي تناول الموضوع بصورة سريعة وعامة تقريباً ، وبضع دراسات أخرى منشورة في كتب ودوريات لعلّ أهمها دراسات الناقد حاتم الصكر ، فضلاً عن كتب قدمت تشريحاً للذاكرة ، مثل كتاب (الذاكرة) وكتب أخرى ناقشت مفهوم الزمن في الذاكرة ، استطاعت أن تقوم مقام إضاءات وضحت كثير وقدّمت معطيات كثيرة أفاد منها البحث.

غير أن البحث كان بحاجة أيضاً إلى القراءات النقدية المهمة التي تناولت شعر الرّواد وتطرقت على نحو غير مباشر إلى موضوع تنصيص الذاكرة وحاول البحث في هذا المجال الإفادة من تلك القراءات كلما وجد ذلك ممكناً وضرورياً.

ونحسب بعد ذلك أننا اجتهدنا في خوض غمار موضوع لا يخلو من تعقيد وتداخل والتباس ، لكننا غامرنا بفتح باب دراسة يمكن أن تلحق بدراسات أخرى لباحثين آخرين تعمّق هذا المسار البحثي وتنتهي إلى نتائج يمكن أن تجيب على أسئلة مهمة في ميدان الدرس النقدي الأكاديمي.

فاتن عبد الجبار

- مفهوم الذاكرة.
- فاعلية الذاكرة.
- الذاكرة والزمن الشعري.
- الذاكرة والخيال.
- الذاكرة بين التجربة والرؤية وأدوات التنصيص الشعري.
- ذاكرة الرّواد وشعرية التنصيص.

مفهوم الذاكرة

ينحدر مفهوم الذاكرة من شبكة متنوعة من المرجعيات النفسية والفلسفية والاجتماعية والثقافية والابداعية ، وعلى الرغم من أن هذه المرجعيات كافة تنحو منحى متقارباً في صياغة مفهوم محدد للذاكرة ، فأن طبيعة كل مرجعية تسعى إلى إحالة المفهوم على النحو الذي يناسب حقول عملياتها ، فيكتسب المفهوم عندئذ شكلاً يستجيب للمنطلقات النظرية العامة التي تفترضها المرجعية.

وبما أن منهجنا في تحديد مفهوم الذاكرة -استناداً إلى معطيات البحث ومقوماته وفروضه- لا يحتم علينا الولوج النظري العميق في شبكة المرجعيات المختلفة ، فإننا سنسعى في هذا السبيل إلى بلورة مفهوم خاص للذاكرة يستجيب للمنطلقات المعرفية التي يحددها البحث ، وتتجه عملياً إلى ما دعاه البحث بـ(الذاكرة نصاً) على النحو الذي يؤهله فيما بعد للتوغل في المساحات الإبداعية للنصوص الشعرية المنتخبة.

إن الذاكرة في مفهومها العام تشبه التوهم الذي ((يتعين عليه أن

وهو القانون الذي ((يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون المعاني))[1]

المركزي الأساس الذي تعمل عليه الذاكرة، لكن الذاكرة تُخضع المعاني المتداعية لسلسلة إجراءات تنظم حركتها أكثر من فعل التوهم الذي يهمه أن يحصل على المادة الذاكراتية جاهزة من دون أية تعديلات، لأنه يكتفي بالحصول على المادة في حين تتجاوز الذاكرة ذلك إلى مرحلة لاحقة تقوم فيها بتفعيل المادة وتشغيلها.

والذاكرة تحتوي على مجموعة من الأليات توجه حركتها وتتدخل في نشاطها ويرتبط هذا التوجه والتدخل بالحلقات العقلية الأوسع المحيطة بالذاكرة التي تدفع أحياناً إلى تكرار التذكر في حالة معينة تكون فيها الذاكرة سلبية، إذ إننا ((نكرر أحياناً بالإكراه ما لا نستطيع تذكره بدقة: لا نستطيع تذكره لأنه بغيض))[2]. بمعنى أن الإلحاح على تذكر حالة معينة بفعل عوامل خارجية أو داخلية نفسية من دون الوصول إلى صورتها الحقيقية، يعني أن المادة التي يسعى الذهن إلى تذكرها مادة سلبية.

وهذا الصراع بين الدافع إلى التذكر وسلبية المادة التي يسعى الدافع إلى استرجاعها عبر التذكر يؤكد حيوية الذاكرة ومرونتها.

---

(١) الشعر والتأمل، روستريفور هاملتون، ت: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣: ١٨٠.

(٢) مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ت: إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢: ١٧٣.

ولا شك في أن مرحلة الطفولة تؤدي دوراً بالغ الأهمية في صياغة مفهوم خاص للذاكرة ، لأنها تعزز البُنى الأساسية لها بأشكال وصيغ تبقى ماثلة وفاعلة في عمق هذا المفهوم مهما حصل لها من تعديل أو تسوية أو إعادة تنظيم في المراحل اللاحقة من العمر ، فما((يحدث في الطفولة هو ما نصادفه طوال الحياة في الشخص والكتاب))[1] ، مهما تغير شكل الشخص وتنوع مضمون الكتاب.

وربما كان علم النفس من أكثر العلوم والمعارف اهتماماً بتحديد مفهوم الذاكرة ، لما تشكله من بنية أساسية وجوهرية في كيانه المعرفي ، إذ ينظر إلى الذاكرة memory على أنها ((حفظ الذات لنتائج تفاعلها مع العالم الخارجي مما يجعل في إمكانها ترديد واستخدام هذه النتائج في نشاط لاحق ، وتصنيفها وربطها في أنساق. وهي الكل الإجمالي للنماذج الذهنية للواقع التي تشيّدها ذات معينة. ويشمل تشكيل وتحديد وتسكين الروابط العصبية المؤقتة الآلية الفسيولوجية لذاكرة الإنسان. وترتبط الذاكرة بالتفكير وأشكال النشاط الناشئة كنتاج لها تتم بعملية التفكير نفسها.

ويتكون محتوى الذاكرة الأولية غير الكلامية من نماذج ذهنية للواقع تكونت خلال العلاقة المباشرة بين الذات والموضوع ، ويتوقف

---

(١) محاولة لتقدير المسافة بين النص والشخص، قاسم حداد ، مجلة (حصاد)، البحرين، ٢٠٠١: ٢٢١.

تكوينها على اتصال تأثير الموضوعات من حيث الوقت، وعلى نوع الحاجة التي تحدد طبيعة التفاعل))[1]، ويعرف المعجم الفلسفي الذاكرة بأنها ((وظيفة عقلية قادرة على استعادة الماضي))[2].

وبهذا فإن المفهوم النفساني للذاكرة يكاد يلخص ويختزل معظم مفاهيم العلوم والمعارف الأخرى المهتمة بها، كما يبلور فهماً خاصاً بوسعنا أن ندرك من خلاله الطبيعة الإبداعية التي يمكن أكتشافها في أعماق الذاكرة، بفضل إرتباط الذاكرة بالتفكير، وأشكال النشاط المنبثقة عن عملية التفكير ذاتها، فضلاً عن حتمية الصلة القائمة بين الذات والموضوع على أساس الزمن والحاجة، مما يفتح آلية عمل الذاكرة خارج عتبة الذهن ليحرك به فضاءات الموضوع بتجلياته المختلفة.

تنهض الذاكرة إنطلاقاً من حيثيات هذا المفهوم بتشكيل صور معينة هي ((صورة ذهنية نستطيع إيجاد أصلها في الأدراك الحسي السابق للفرد))[3]، حيث أن صورة الذاكرة على هذا الأساس تأتي إلى العمل الفني -خاصةً- بتشكيل جديد يصنعه الذهن، لكنه في

---

(١) الموسوعة الفلسفية، إشراف م روزنتال، ب يودين، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٨١: ٢٢٠.

(٢) المعجم الفلسفي، مراد وهبه، يوسف كرم، يوسف شلالة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة – ط٢، ١٩٧١: ٩٩.

(٣) انشطار الذهن، بيتر ماكلير، تعريب د حلمي نجم، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ١٩٨٢: ٢٢٧.

الأحـوال كلـها يعتمـد علـى طبيعـة الإدراك الحسّـي الأصـل الـذي يرتبط بالتجربة من خلال فروضها وبراهينها.

فالصورة إذن منعكس من منعكسات الذاكرة لأنها تعمل عادةً في آلية إنتاجها للصور بوصفها مرآة عاكسة منتظمة ، تقدم المواد والمعلومات والبيانات وكل العناصر الداخلة في التشكيل الصوري متسلسلة ومتدرجة حسب طبيعة الإستدعاء ، فثمة ما يسمى في فعل الذاكرة ((بالترابط أو تداعي الأفكار.فالفكرة تستدعي فكرة أخرى وترتبط بها من قريب أومن بعيد. والواقع أن تداعي المعاني في أصله يعتمد على ما سبق للمرء معرفته أو الوقوف عليه من أفكار))[١].

لكن مفهوم الذاكرة -على هذا الصعيد- لا يرتهن إرتهاناً كلياً بالمعرفة المسبقة التي تحيله على كيان ماضوي صرف ، لأن البعد الفلسفي للمفهوم يغذيه بقوة حركية جديدة تفتحه على أُفق زمني أوسع وأكثر شمولاً ، حدّد -أريك فروم- الذاكرة على أساسه بوصفها كائناً إنتقالياً ، لذا -حسب رأيه-((يجب تعريفها بالضرورة بناء على وجهيها. فهي من جهة تقدم لنا لوحة عن بقايا الماضي وآثاره ، كما تقدم لنا من جهة أخرى وفي هذه اللوحة نفسها معالم المستقبل ، نظراً لأن الذاكرة تبتدع بحد ذاتها مستقبلها الخاص))[٢].

وهو ما يعمق المفهوم ويخصبه ويجعله قابلاً على نحو أفضل وأيسر للفعالية الأدبية على طريق تحويل الذاكرة الى نص.

إن الذاكرة في مفهومها المتشكل نفسياً وفلسفياً على هذا الأساس تعدّ ((من أرقى القوى النفسانية الحسيّة الباطنة ، وهي تلي المتخيلة فتقوم بحفظ الصور التي تؤدي إليها المتخيلة بعد أن تجردها من المادة))[1] ، بمعنى أن الذاكرة تعمل في نشاطها هذا ((بشكل أساسي على قوتيّ الحس والتخيل))[2]. وتتدخل بوصفها شريكاً فاعلاً ومنتجاً في صناعة الفن والأدب.

فثمة إرتباط وثيق في عملية الإنتاج الفني والأدبي بين ثلاث قوى مركزية متآلفة هي الحسّ أولاً ، والتخيل ثانياً والذاكرة ثالثاً ، كما يتداخل عمل هذه القوى فيما بينها ويتواصل في إطار ذهني تشغل فيه الذاكرة الحيز الأوسع والأكثر حضوراً ونشاطاً وفعالية ، من خلال تحريض آلتي الحسّ والتخيل ودفعها إلى الأستجابة لها بدلالة شكل أستدعائها واستحضارها في لحظة الخلق والإبداع.

أما البعد الثقافي لمفهوم الذاكرة فأنه يدفعها إلى القيام بدور أكبر وأكثر خطورة في ميادين المعرفة المتنوعة ، ويوسّع من حضورها

=العربي، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٢ :٨٧.

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د.ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ط١ ، ١٩٨٣ :٤٣.

(٢) المصدر نفسه : ٤٥.

وحدود عملها لما تختزنه من إمكانات كبيرة، فهي تمثل ((على مستوى الانسان الفرد جانباً أصيلاً من جوانب شخصيته، إنها لا تعني مجرد ذكريات الماضي بجانبيها الحلو والمر، بل تعني في الأساس جماع الخبرات والتجارب التي تشكل وعي الانسان وتحدد قدرته على التعامل مع الحاضر الراهن، بل تمثل شروط التعامل مع هذا الحاضر، تلك الشروط الموضوعية التي تجعله يعيش الحاضر ويتعامل معه. وليست الذاكرة بالنسبة للجماعة إلا مجموع الخبرات والتجارب الذي نطلق عليه اسم الثقافة))[1].

بهذا المعنى الثقافي للذاكرة يتحول مفهومها من مجرد ذكريات لزمنٍ ماضٍ تُسترجع في ظروف نفسية معينةٍ، إلى محرك ثقافي ورؤيوي يمكن أن يحدد مصير الانسان ومستقبله، كما يحدد موقعه الثقافي من الأشياء.

ويمكن للذاكرة استناداً إلى هذه القيمة الثقافية التي انطوت عليها أن تتجاوز هذا الدور الثقافي أو تعمقه .وصولاً إلى دور حضاري يقرر مصير اللغة والأمة حين ينظر إليها بوصفها تأريخاً حقيقياً نادراً للفرد والجماعة، وحين يُنظر إلى الثقافة بمكوناتها وخلاصتها على إنها حضارية يمكن ((أن تُحدد بوصفها ذاكرة، في هذا التحديد تكون الثقافة بمكوناتها خلاصة وتكثيفاً لتجربة تاريخية والتكثيف هو جزء من

---

(١) إشكالية القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط٤، ١٩٩٦ : ٢٥٥ ـ ٢٥٤.

الصراع بين القوى الاجتماعية على من يصوغ ذاكرة الحاضر كي يستطيع صياغة ذاكرة المستقبل ، أو كيف تصاغ الذاكرة في الحاضر))[1].

من هنا يتشكل مفهوم الذاكرة في جانبه الحيوي الإبداعي بوصفه أنموذجاً ثقافياً ، لأن الثقافة تعتمد على مساحات مهمة من المرجعية الذاكراتية أعتماداً كبيراً في تشكيل إنموذجها ، وحين تتنصص المادة الذاكراتية وتتحول إلى عمل إبداعي فإنها تعزز الرؤية الثقافية للذاكرة وتغني مساراتها.

ويحيل مفهوم (الأثر) عند (دريدا) على الذاكرة ، إذ يعتمد في تشكيله على مرجعية عميقة هي الذاكرة المعيشة التي تتواصل مع حركة الأنسان ولا تتجمد فيتحدد الأثر عند(دريدا)على هذا الأساس((في المبدأ الأساسي للكتابة ، التي لا هي فضائية ولا هي زمانية ، ولكنها تحيل على المعيش (الذاكرة) ، وتكون الأصل المطلق للمعنى))[2]..

إن هذه المزاوجة المفهومية بين (الأثر) و(الذاكرة) في تحديد الأصل المطلق للمعنى لدى (دريدا) ، تكشف عن القيمة الموضوعية

---

(١) الذاكرة المفقودة، إلياس خوري، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢ : ٢٦.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د.سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – شوشبريس – الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥ : ٢٩.

الكبيرة للذاكرة في عملية تنصيصها وتحويل مقتنياتها إلى (أثر إبداعي يتشكل في (نص).

بهذا المعنى لا يمكن لمفهوم الذاكرة أن ينتج تصوراً أحادياً شاملاً يغطي كل طبقات الذاكرة ويجيب على كل أسئلتها ، إذ ينطوي المفهوم على تعددية في التشكل وفي خزن المعلومات وحفظها ، من خلال استخدام مجموعة من الطبقات تستجيب كل طبقة فيها لمعطىً معين يتلاءم معها ويتفق مع خصوصياتها ، فقد يكتشف الكاتب الذي يهدف إلى خلق أثره الإبداعي عبر الإحالة على تنصيص الذاكرة ((أنّ بعض الأحداث كان لها عواقب لم تكن متوقعة في حينها ، وأن أحداثاً أخرى لا تعطي معناها إلا حين تتأمل عند فعل الكتابة))[1] ، مما يستوجب مرونة عالية في تقبل واحتواء المتغيرات التي تحصل في طبيعة المادة المخزونة وفي زاوية النظر إليها وفي أساليب استقدامها وتوظيفها وتنصيصها.

فلا شك في أن القيمة الحقيقية للأحداث قد تتغير ((حين ينظر إليها إسترجاعياً ، وقد تكون النفس التي تصف الأحداث قد تبّدلت منذ تجربة الأحداث أول مّرة))[2] ، مما يستوجب وعياً خاصاً بآلية التغيير وانعكاسها المباشر على فعل التنصيص ، لأننا في سياق

---

(١) نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ترجمة د.حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى الثقافي ، القاهرة ، ١٩٩٨: ٩٧.

(٢) م . ن : ٩٧ .

الصراع بين القوى الاجتماعية على من يصوغ ذاكرة الحاضر كي يستطيع صياغة ذاكرة المستقبل ، أو كيف تصاغ الذاكرة في الحاضر))[1].

من هنا يتشكل مفهوم الذاكرة في جانبه الحيوي الإبداعي بوصفه أنموذجاً ثقافياً ، لأن الثقافة تعتمد على مساحات مهمة من المرجعية الذاكراتية أعتماداً كبيراً في تشكيل إنموذجها ، وحين تتنصص المادة الذاكراتية وتتحول إلى عمل إبداعي فإنها تعزز الرؤية الثقافية للذاكرة وتغني مساراتها.

ويحيل مفهوم (الأثر) عند (دريدا) على الذاكرة ، إذ يعتمد في تشكيله على مرجعية عميقة هي الذاكرة المعيشة التي تتواصل مع حركة الأنسان ولا تتجمد ،فيتحدد الأثر عند(دريدا)على هذا الأساس((في المبدأ الأساسي للكتابة ، التي لا هي فضائية ولا هي زمانية ، ولكنها تحيل على المعيش (الذاكرة) ، وتكون الأصل المطلق للمعنى))[2]..

إن هذه المزاوجة المفهومية بين (الأثر) و(الذاكرة) في تحديد الأصل المطلق للمعنى لدى (دريدا) ، تكشف عن القيمة الموضوعية

---

(١) الذاكرة المفقودة ، إلياس خوري ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ : ٢٦.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د.سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – شوشبريس – الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ : ٢٩.

الكبيرة للذاكرة في عملية تنصيصها وتحويل مقتنياتها إلى (أثر إبداعي يتشكل في (نص).

بهذا المعنى لا يمكن لمفهوم الذاكرة أن ينتج تصوراً أحادياً شاملاً يغطي كل طبقات الذاكرة ويجيب على كل أسئلتها ، إذ ينطوي المفهوم على تعددية في التشكل وفي خزن المعلومات وحفظها ، من خلال استخدام مجموعة من الطبقات تستجيب كل طبقة فيها لمعطىً معين يتلاءم معها ويتفق مع خصوصياتها ، فقد يكتشف الكاتب الذي يهدف إلى خلق أثره الإبداعي عبر الإحالة على تنصيص الذاكرة ((أنّ بعض الأحداث كان لها عواقب لم تكن متوقعة في حينها ، وأن أحداثاً أخرى لا تعطي معناها إلا حين تتأمل عند فعل الكتابة))[1] ، مما يستوجب مرونة عالية في تقبل واحتواء المتغيرات التي تحصل في طبيعة المادة المخزونة وفي زاوية النظر إليها وفي أساليب استقدامها وتوظيفها وتنصيصها.

فلا شك في أن القيمة الحقيقية للأحداث قد تتغير ((حين ينظر إليها إسترجاعياً ، وقد تكون النفس التي تصف الأحداث قد تبّدلت منذ تجربة الأحداث أول مّرة))[2] ، مما يستوجب وعياً خاصاً بآلية التغيير وانعكاسها المباشر على فعل التنصيص ، لأننا في سياق

---

(1) نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ترجمة د.حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى الثقافي ، القاهرة ، ١٩٩٨ :٩٧.

(2) م . ن : ٩٧ .

معاينتنا التقليدية للأحداث الماضية ((التحرر إلى أن نفكر في (الحقيقة) بوصفها معرفة لا تخضع للتغيير))[1] ، فالتحرر المفهوم معتمداً على صيغ نهائية جاهزة لعرضه من فعالية المرونة والتغيير الضرورية لخلق الأثر وصناعة النص.

يلتقي مفهوم الذاكرة بمعنى (الخبرة) وما تحتويه من مادة مشحونة بالنشاط والفعالية والقدرة ، فالخبرة في إطار قيامها تمدّ مفهوم الذاكرة بأسباب العمق والاتساع هي ((عملية مستمرة ، وعليه فأن عمل الكاتب كما هو واضح لا يتأثر فقط بأحداث صادف أن شهدها ، بل وبالأشياء التي يكون قد مارس دوراً فيها بشكل عاطفي وأدركها ، تلك الأشياء التي انفعلت بها روحه وأصبحت جزءاً من أناه الروحية))[2].

إن الفعالية المستمرة للخبرة لا ترهنها في تشكيل نمطي واحد ، بل تعزز في مضمونها قابلية التحويل والتغيير على النحو الذي يناسب النشاط التذكري المقيد بالزمان والمكان ، وهو يقارب المادة المتذكرة مقاربة جديدة تخضع للرؤية الفضائية في لحظة تشغيلها ، ويعاين بنية التذكر بوصفها ((صورة محوّلة وبنية معدولة ، الكتابة عن الذاكرة ليست إلا صياغة جديدة لأحداث بعيدة ، بينها وبين

---

(١) نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن : ٩٧ .

(٢) شخصية الكاتب الإبداعية ، ميخائيل خرابجنكو ، ضمن كتاب (الأدب وقضايا العصر) ، مجموعة مؤلفين ، ترجمة عادل العامل ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ :٨٢.

الواقع بقدر ما بين زمنها والزمن التاريخي. فذكرى الشيء لا يمكن أن تكون الشيء ، لأنها تنبع من قوة جُعلت لتحارب الزمن وتقاوم تجبره وقسوته ، إلا أنها به متصلة ، لا تنفك عنه ، ومن هذا الإتصال/ الانفصال يستمد أدب الذاكرة خصائصه))[1].

ولا شك في أن هذا المعنى الجديد الذي يُضاف إلى مفهوم الذاكرة يحرر الذاكرة جزئياً من قيدها الزمني وبعدها التاريخي ، ويصلها بلحظة الراهن وافق المستقبل إعتماداً على آلية التحويل والعدول التي تتجلى فيها بنية التذكر ، إذ تقترب في ذلك من بنية الخلق بالرغم من اعتمادها أساساً على مادة موجودة أصلاً.

وخارج الطبقات البنيوية العميقة لتحديد مفهوم الذاكرة فإن ثمة طبقات أخرى تغذي المفهوم بمعانٍ جديدة يستكمل بها كيانه المفهومي ، وتتصل فعلياً بالجانب العملي الإجرائي في إشكالية المفهوم.

ولعل من أبرز هذه الطبقات تلك الطبقة التي تكشف في المفهوم عن آلية الصراع التقليدي بين الذكرى والنسيان ، إذ إنّ ((لقاء الذكرى بالنسيان مسرح لبدء الحياة ونهاية الانسان. بل سيموت الإنسان في غيبوبة الذكرى. فكأنما الذكرى تبادل النسيان موقعه ، فيغدو صحوة فيما هي غيبوبة))[2].

---

(١) من تجليات الخطاب الأدبي، حمادي صمود، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ١٩٩٩: ١٩.

(٢) الذكرى تلاعب النسيان، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد٣- ٤ ، ١٩٩٣ ، بغداد ، ٩٣.

هذا اللقاء/الصراع يجري أولاً في محطة الذاكرة ليضيف بعداً عملياً جديداً إلى مفهومها ومن ثم ينتقل نشاطه فيما بعد إلى محطة التنصيص ليفتح مجالاً آخر يسهل دخول آلة الخيال المقابلة في السبيل إلى إنجاز (أثر) نصي مشترك.

لا يتوقف مفهوم الذاكرة عند هذه الحدود الذهنية في تشكيلاتها على مستويي التكوين والأداء والفعل، بل يتعدى ذلك إلى حدود الجسد باقترانه الشديد الصلة بالذهن، إذ ((حين يتحول الجسد إلى ما يشبه الأطلال فإن الذاكرة تقف عليه فتبكي وتستبكي، وكذلك يفعل الجسد عندما يرى إلى ترنحات الذاكرة، وهي تنحني على أطياف الماضي لتحميها من افتراسات الحاضر. الذاكرة ابنة وفية للجسد، والجسد أب مجبول بالحنان))[1].

وفي خضم هذه العلاقة ينهض الجسد بمهمة رعاية الذاكرة وحراستها وتوفير سبل نمو موجوداتها، فضلاً عن دعم قابليات الذهن الذاكراتية وتقوية آلياتها على النحو الذي تصبح فيه قابلة للتطوير والتحويل، على طريق تنصيصها وتشكيلها تشكيلاً كتابياً لهُ إشاراته وعلاماته.

من هنا يأتي ارتباط الذاكرة بالحواس بوصفها الآليات الحسية الأولى لفعل الجسد، حيث تسعى الذاكرة إلى تهيئة الموجودات

---

(١) الإبداع طارئ أبداً ومتجدد أبداً، فرج بيرقدار، جريدة (الأديب)، بغداد، العدد (٢٨)، ٢٠٠٤: ٩.

المعينة -المطلوب استرجاعها- وحثّها على الاستظهار ، ومن ثم عرضها على آليات التجربة الفنية أو الأدبية في سياقها التنصيصي على النحو الذي تكون فيه في متناول الحواس.

تتقدم حاسة البصر حواس الجسد الأخرى في فاعليتها الذاكراتية ، إذ ((إنّ تذكر شيء ما يعني رؤيته))[1] ، فالذاكرة البصرية تأتي في مقدمة أنماط الذاكرة لحظة تشكيل العمل الفني أو الأدبي ، ويستجيب فعل التنصيص لطبيعة الحالة الإنموذجية التي تلتقي فيها لحظة التذكر بلحظة الرؤية.

أما على الصعيد التقاني النفسي فأن الذاكرة البشرية في مفهومها المرتبط باللغة ((قصيرة المدى محدودة في مداها بما أن الإنسان يتوجب عليه لفهم الجملة استبقائها في الذاكرة قصيرة المدى ريثما ينتهي من تحليلها ، فأن فهمها يزداد صعوبة بزيادة طول الجملة))[2].

ويكشف هذا الأمر عن وجود طبقات متعددة ينطوي عليها مفهوم الذاكرة ، تتطلب نوعاً من المشاركة والائتلاف حين تصبح الذاكرة ماثلة للتنصيص ، إذ تدخل عندها في سياق عمل إبداعي يستدعي آليات وتقنيات ورؤى ومرجعيات مختلفة ومتنوعة.

---

(١) الفن والحسّ، ميشال ديرميه، ترجمة وجيه البعيني، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٨ : ١٥٩.

(٢) اللغة وعلم النفس، د.موفق الحمداني، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الموصل، ١٩٨٢ : ٢١٠.

وفي هذه الحالة يتوجب الاهتمام بالموقع الإسترجاعي في بنية الذاكرة بوصفه الموقع المسؤول عن فاعلية التنصيص وتأليف بنية النص وتحقيق أنماط التشكيل، لأن ((الانتقال إلى الموقع الاسترجاعي يسوّغ المعرفة التي يمتلكها المؤلف، وتبعاً لذلك يسوّغ إبراز وجهة النظر الداخلية لا الخارجية)).[1]

إن وجهة النظر الداخلية هي الوجهة المعبرة عن جوهر الموقع الاسترجاعي في بنية الذاكرة وخصوصياته ودرجة أهميته في عملية التذكّر.

لا شك في أن مفهوم الذاكرة استناداً إلى هذه المنطلقات واعتماداً على حيثياتها ورؤاها وإشكالاتها، يقدّم رؤية واسعة وعميقة ومكثفة لمنطقة حيوية هيّ الأكثر حساسية وفاعلية في تشكيل الكيان البشري -ذهناً وجسداً-، كما أنها الأكثر قرباً وانتماءً لحركية التأليف والإبداع بامتلاكها موقعاً استرجاعياً هائل الخصوبة والثراء والقيمة، بوسعه رفد عملية التنصيص بالجزء الأعظم من مكوناتها المادية والصورية والموضوعية القابلة أساساً للتأليف والتشكيل ومن ثم التنصيص.

---

(١) شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط التشكيل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ت: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ : ١١١.

فاعلية الذاكرة

تتكشف الذاكرة في بنيتها المؤسسة على شبكة علاقات عميقة عن قدرات وقابليات متنوعة تحدد مسار فاعليتها في ميادين مختلفة ، يتعلّق قسمٌ منها بالطبيعةِ النفسيةِ والجسدية للكيان البشري ، ويتدخل القسم الآخر في الجانب الإبداعي الذي تتهيأ له كيانات بشرية معينة.

تبدأ فاعلية الذاكرة بممارسة نشاطها في صيغته الأولية الابتدائية عند الكيانات البشرية جمعاء على حّد سواء ، إذ يذهب فخر الدين الرازي إلى أن((الإنسان إذا جلس في الخلوة وتواترت الخواطر في قلبهِ فربما صار بحيث كأنه يسمع في داخل قلبه ودماغه أصواتاً خفية وحروفاً خفية ، فكأنما متكلماً يتكلم معه ، و مخاطباً يخاطبهُ ، فهذا أمر وجداني يجدهُ كلُ أحد من نفسه))[1].

ولعل مصدر الأصوات والحروف والكلام والخطاب المؤلف للأمر الوجداني في المقام الأول هو الذاكرة في شروعها الابتدائي بالفاعلية ،

---

(١) التفسير الكبير، الرازي، دار احياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ٨٧/١.

إذ إن الاختـلاء النفسـي والروحـي واسـ[...]

الخواطر لا يجري في فراغ ، بل يعتمد على(أثر) يغذيه بالإشارات ،

ورصيد يمونّه بالصور والمعاني.

تتصـل الـذاكرة بأسـاليب فاعليتـها ومسـاحات عمـلـها بالـذات

البشـرية في أنماطها وتكويناتهـا وأقسـامها ، وتشـكل المعرفـة العميقـة

والواسـعة بتمظهـرات الـذات وحركـة مناطقهـا أهميـة بالغـة في فهـم

فاعلية الذاكرة ونشاط حيواتها.

وقد قسم بلال الجيوسي الذات البشرية الى أربع مناطق ، يفتح

إدراكها المجال واسعاً لتقصي حركة الذاكرة بدلالة هذا التقسيم ،

وهذه المناطق هي:

((١-الذات المضيئة ، وتمثل هذه المساحة من الذات كلّ الدوافع

والأفكار والمشاعر والإتجاهات التي يعرفها صاحبها والآخرون

عنه كذلك.

٢-الـذات العمياء ، وهـذه المساحة معتمـة أمام صاحبها ولكنـها

مضاءة أمام الآخرين.

٣-الـذات الخفيـة ، وهـي المنطقـة الـتي يعرفهـا صاحبها ولا يعرفهـا

الآخرون.

٤-الـذات المعتمـة ، وهـي منطقـة لا يعرفهـا صاحبها ولا يعرفهـا

الآخرون.

هذه المناطق ليست ذات مساحة واحدة عندَّ كل الناس ، إنها

نافذة ديناميكية متحركة))[1].

إن هذه النافذة الديناميية المتحركة التي تفتحها الذات بمناطقها الأربع تجعل منها كياناً متموجاً يعكس ظلاله على الذاكرة بوصفها خزين المعرفة الذاتية ، ويحرك أدواتها باتجاه تعيين حدود فاعليتها وتوسيعها على النحو الذي يناسب إشكالية الذات في فرادتها وخصوصيتها ، ولا شك في إنها لدى الذات المبدعة القابلة لفاعلية تنصيص الذاكرة تأخذ أشكالاً ومسارات أكثر كثافة وعمقاً وصيرورة.

ويؤدي نشاط التأمل دوراً بالغ الخطورة في إغناء فاعلية الذاكرة وشحنها بطاقة فضائية أوسع قادرة على الانفتاح والاستيعاب والشمول ، إذ أن الذاكرة عند الكثير من الذوات المبدعة أداة فاعلة وحيوية من أدوات التأمل ، تعود إليها حتى في الحلم وعبر لحظات الصمت وتجعل منها جسراً بين الماضي ولحظة الإبداع[2] ، من أجل الوصول إلى وضع أنموذجي لإنجاز النص.

يعمل هذا الجسر الذاكراتي الفاعل بين الماضي ولحظة الفعل الإبداعي التنصيصي عمله في تحرير ماضي الذاكرة من ماضويته

---

(١) أنت وأنا - مقدمة في مهارات التواصل الإنساني- مطبوعات مكتب التربية لدول الخليج، ٢٠٠٢ : ٩٩.

(٢) ينظر: القصة القصيرة كشكل أمثل للسرد، سعيد الكفراوي، ضمن كتاب (أفق التحولات في القصة القصيرة)، مجموعة المؤلفين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١ : ٦٦- ٦٧.

التاريخية ، ليدمجه بفعل اللحظة الإبداعي فاتحاً إياه على رؤيا زمنية ترفع الحاضر إلى مقامها وتستدرج المستقبل ، فخزين الذاكرة بمقتنياته المتنوعة لا يقدم الصور والمعلومات والأحاسيس والرؤى والأفكار كما اختزنتها الذاكرة من التجربة والزمن في شكله الماضوي الأحادي ، بل تخضع -هذه الموجودات- لسلسلة إجراءات تتدخل فيها المخيلة على نحو خاص لنقل زمنية الذاكرة من كون الماضي إلى إدراك الحاضر وإستشراف المستقبل ، إذ لدينا -كما يقول لارس هارتنايت- ((اتصال وثيق بين الماضي والمخزون في الذاكرة ، وبين الحاضر والمستقبل))[1] في إشارة واضحة إلى جدل هذه العلاقة وحرارة فاعليتها.

وحين تتحرر الذاكرة من بعدها الزمني الذي ينطوي على قدرٍ عالٍ من الثبات في إطار شكل الماضي وهو يقوم بدور حراسة الذكريات والمحافظة على حدودها ، فإنها تتكشف عن فاعلية منفتحة خارج الحدود والقياسات التقليدية بحيث تصبح ((متعددة الأوطان والفضاءات))[2].

فنعيش بإزائها ((بين نارين كما قيل : أوتوبيا التذّكر ، وأوتوبيا

(١) فن الاقناع، والاس هارتنايت ،ترجمة سهيلة أسعد نيازي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨ : ٨٧.

(٢) من لعبة النسيان الى لعبة الذاكرة، عبد الرحيم العلام، مجلة (عمّان)، عمان، العدد ٦٤ ، ٢٠٠٠ : ٤٩.

الرغبة لتلوّن ذاكرتنا وكلما استسلمنا للرغبة جعلناها تمتح من ذاكرة طوبويّة))[1] ، تبقى مهيمنة على فعل التنصيص في لحظة الخلق ، وهي تفرق بين الذاكرة في وضعها الطبيعي المستكين والذاكرة المكتظّة بالرغبة للفعل والإنجاز.

ويفّصل محمد عابد الجابري مستوى الفاعلية في آلية تنصيص الذاكرة تفصيلاً أركولوجيا عبر مقاربة ذات أفق تحويلي ، يتفق فيه مع رؤية (دريدا) في النظر إلى الذاكرة بدلالة مفهوم (الأثر) ، واعتبار ((عملية إعطاء المعنى لمعطيات الذاكرة -كما للقطع الأثرية- عملية تتعاون عليها عدة عناصر : هناك أولاً السياق الذي توضع فيه الذكرى ، وهو مجرى حياة يعاد بناؤه وتقوم فيه الذاكرة بدور ، ويقوم فيه العقل المحلل والمؤوّل بدور. وهناك الذي يعطيه التحليل من جهة ثانية. وبذلك تكتسبُ الذكرى المسترجعة بعداً إنسانياً يحيل إلى الإنسان كإنسان ، وبعداً اجتماعياً يحيل إلى مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي ... وقد يندمج البعدان معاً في سياق واحد. وهناك ثالثاً لغة العرض وأساليب التأويل. إن الأمر يتعلّق بنص غير مقالي ، غير فلسفي ولا عملي ، وبالتالي لا مكان فيه للاستدلال البرهاني .. إنه نصّ بياني يعرض ذكريات شخصية ، ويتغذى من مخزون ثقافي معيّن ، ويوظف الصورة والإشارة والتلميح والرمز ، إلى جانب

---

(١) من لعبة النسيان الى لعبة الذاكرة ، عبد الرحيم العلام ، مجلة (عمّان) ، عمان ، العدد ٦٤ ، ٢٠٠٠ : ٤٩.

ما قد يكون هناك من تدفق العفوية وإبداع السليقة))[1].

وعلى الرغم من إن الجابري هنا يقدّم لنص إبداعي في فن (السيرة الذاتية) خصوصاً ، إلا إن المعطيات النظرية العملية التي انطوت عليها أفكار التقديم تدخل في صلب عمليات التنصيص الإبداعي للذاكرة في مختلف الأجناس الأدبية ، وتكشف عن طبيعة مستويات فاعلية الذاكرة في هذه العمليات.

كما أن موجودات الذاكرة ومقتنياتها التي تخضع في فاعلية التنصيص للاستذكار والاستحضار والاسترجاع تخضع لآليات تنظيم وتنسيق وملاءمة ، كي تصل إلى مرحلة نضج وصيرورة تكون فيها قابلة للتحويل والتنصيص ، إذ ((تؤدي الذاكرة بعملها وظيفة التنسيق أيضاً من حيث أن التذكر يعني إخضاع ما يتم تذّكره كلّما تمّ استحضاره لمعالجة وإعادة صياغة وتشكيل))[2].

وعلى هذا لا يمكن دراسة فاعلية الذاكرة وفحص تجلياتها بشكل منفصل عن كل ما يحيط بها ، لأنها تتدخل في كل شيء وتتفاعل مع العناصر كافة ، على النحو الذي يقتضي التعامل مع الذاكرة بوصفها ظاهرة جدلية[3] ، تنمو خصائصها وأبعادها وخلفياتها نمواً

---

(١) حفريات في الذاكرة، د.محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٨- ٩.

(٢) التكامل والإبداع بين الفن والأدب والعلم، منذر بدر حلوم، مجلة (عمّان)، عمان، العدد١٠٠، ٢٠٠٣: ٧١.

(٣) ينظر المصدر نفسه : ٧١.

متشابكاً ومعقداً بدلالات متقاربة ومتضاهية ، ينهض كل جزء منها عملياً على الجزء الآخر ويدعم نشاطه وفاعليته في الوقت عينه.

إن جدل الذاكرة في مستويات فاعليتها يعود مركزياً على حساسيتها وعاطفيتها بوصفها مصدراً أساساً وجوهرياً من مصادر تمويلها الإبداعية ، إذ تقوم هذه الحساسية والعاطفية بدور مهم في التنظيم والتنسيق بين الوحدات والمكونات للوصول بها إلى حالة قابلة وصالحة للتنصيص إذ يرى (باشلار) في هذا الصدد ((أن الإحساس تنوّع والذاكرة هيّ وحدها التي تحدث التشابه))[1] ، كما يرى في السياق ذاته وبدلالة الفاعل الزمني ((أن الذاكرة والتعاطف لهما في الأصل مصدر واحد ، لقد برهن على أن الزمن هو أساساً عاطفي))[2].

وبما أن الزمن الذاكراتي هو زمن عاطفي في تشكله وعلاقاته فأن فاعليته تفارق فاعلية زمن الواقع ذي الصفة الحسابية المجرّدة ، وتتجه إلى إخضاعه لمفاعلة خاصة تعيد بها تشكيله وتوجيهه ، فما ((بين الحدث من جهة وتذكره من جهةٍ روايته من جهة أخرى يتم إنتاج الواقع مجدداً ، (يتم تحريره .. أو خيانته) ذلك أننا نعرف أن للذاكرة نظاماً في الترتيب والتثبيت والحفظ والمحو ، التضخيم والتصغير ، لا يناظر بالضرورة الواقع))[3] ، لكنه يقاربه مقاربة نفسية وعاطفية

---

(١) حدس اللحظة ، غاستون باشلار ، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٨٦ :٨٢.

(٢) م ن :٨٦ .

(٣) طريق الشعر والسفر ، أمجد ناصر ، ضمن كتاب (الشعر في الأردن) ، =

ويقدمه بوجهة نظر جديدة.

تقود وجهة النظر الجديدة حركة فاعلية الذاكرة بالاعتماد على المخزون الكامن في جوفها ، ذلك المصدر الكثيف ((الذي يستقي منه الكاتب مادته))[1] لنقلها عبر جسر الفاعلية إلى مرحلة التنصيص ، التي لا تتوقف فيها الذاكرة -بطبيعة الحال- عند حدود الاستجابة المحايدة وتقديم المادة المطلوب استدعاؤها تقديماً إجرائياً فقط ، بل إنها تقوم بفاعلية تعديل وترتيب وصياغة تجعل المادة صالحة للعمل الإبداعي التنصيصي وغالباً ما يتدخل الخيال في الوقت المناسب والهيأة المناسبة لإعادة تأهيل المادة القادمة من مخزن الذاكرة ، وتكييفها على النحو الذي يناسب الوضع التنصيصي للعمل الأدبي في شروطه الإبداعية الخاصة ، إذ تتصدّر الذاكرة مشهد الفاعلية بمساراتها الدائمة التعدد والتنوع بوصفها ((وسيلة حيّة وفعّالة في استحضار المشاهد والحوادث ، وفي توليف الأحداث ودمجها وإعادة صياغتها وتخصيبها بالخيال))[2].

ويمكن النظر إلى جدل فاعلية الذاكرة في الربط بين آنية الحاضر بكل ما تتمتع به من وعي راهن وخزين الذاكرة بخبرته الماضية من خلال علم النفس الفسيولوجي ، الذي يحدد فاعلية الذاكرة

=مجموعة مؤلفين منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ٢٠٠٢ :٣٨٧.

(١) بنية التذكر، قيس كاظم الجنابي، مجلة (الموقف الأدبي)، بغداد، العدد٢٥، ٢٠٠٠ :٢٢.

(٢) حدس اللحظة :٢٢.

بـ((الوظيفة التي بواسطتها يمكن إحياء أو إعادة حياة الخبرة الماضية مع إدراك الفرد أن الخبرة الحاضرة ما هيّ إلا إحياء للخبرة السابقة))[1] عبر تواصل حيّ وفاعل لمحتوى الزمن والحادثة والدلالة.

يتركز عمل وظيفة الذاكرة الذي يستهدف فعل إحياء أو إعادة إنتاج حياة الخبرة الماضية داخل وعي الخبرة الحاضرة بما يمكن أن نصطلح عليه بـ(التجربة)، وهي تجمع في إطارها المفهومي الشامل معاني الذاكرة والخبرة والفاعلية، وتقترح هذا المفهوم لتوسيع حدود فاعلية الذاكرة في مستوياتها الإجرائية الخاصّة بفعل التنصيص وتشكيل العمل الأدبي الذي ينهل بالدرجة الأولى من معين الذاكرة.

إن هذه التجربة وهيّ تمثل عين الذاكرة وأكثر مناطقها ثراءً خصوبة وحساسية وعمقاً، ((قد تحضر عند وجود محفز لها شأنها شأن أي مخزون في الذاكرة، إلا أن الشعور بالتجربة وحدهُ لا يكفي من دون أن تكون آلية الذاكرة واعية لهذه التجربة فتعمل فيها وتؤثر في جوانبها وقد تنتقي منها، وقد تغير في مفرداتها فتكون عملية استلهام التجربة عملية واعية وعقلية في أغلب جوانبها بهذا ما يريده الأديب ولكنهُ لا يستطيع الفكاك من إسقاطات تجارب أخرى مخزونة في اللاشعور، أثّرت في التجربة نفسها إبان خزنها

---

(١) علم النفس الفسيولوجي، عبد الرحمن محمد عيسوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤: ٢٨٧.

في الذاكرة وتؤثر فيها لحظة استدعائها من أجل خلق النص))[1].

كما ترتبط الذاكرة في سياق فاعليتها بالسيرة الذاتية الشخصية التي ترتبط بفعل التنصيص ارتباطاً وثيقاً، إذ هيّ دائماً بالنسبة للمبدع الذي يعول على فاعلية الذاكرة في تشكيله النصي ((سياق من المواقف والرؤى والعلاقات والأحداث، ينطلق منها -تلقائياً أو تعمداً- في تدبّر الموضوعات أو استلهام الصور والحالات))[2]، وتمثل على صعيد ارتباطها بالتجربة رؤيا للعالم تفتح نافذة مهمة للمبدع على طبقات الحياة، فهي صلته بالأشياء ((وهي انغماسه فيها، ومن خلالها ينطلق الخاص إلى العام، أو يجيء العام لينضوي في الخاص))[3]، في نوع من الجدل المنتج يحرّض فاعلية الذاكرة على مزيد من الإثارة والفعل.

وتتجاوز السيرة الذاتية في هذا الأداء موقع استلهام الماضي بإيقاعه المرتد إلى فضاء الذاكرة، إذ أن تناول السيرة الذاتية نصاً عند المبدع ((لا يقتصر على التذّكر أو الإسترجاع أو الرغبة في القبض على ما فاته أو مّر به في الماضي، وإنما قد يكون أحياناً

---

(١) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر، هشام محمد عبد الله، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١ :٩- ١٠.

(٢) الإيقاع والزمان، جودت فخر الدين، دار الحرف العربي - دار المناهل، بيروت، ط١، ١٩٩٥ :٦٥.

(٣) المصدر نفسه :٦٥.

مواكبة مستمرة لما يعيشه أولما يجري له في الحاضر))[1].

تصبح الذاكرة بهذا المعنى كائناً حيوياً دائم النشاط والفاعلية والتجدد، ترتبط بعلاقة دينامية متحركة مع الزمن وتؤلف لأشيائها ومقتنياتها وموجوداتها إيقاعاً خاصاً يفرض حسّهُ وقيمتهُ على النص.

ومن هنا فإنه حتى الكاتب السيري الذي يسعى إلى تنصيص الذاكرة تنصيصاً سيرياً، يلجأ ((إلى الذاكرة بوصفها مصدراً أساسياً ثرّاً ومرجعية مّمولة للصور والأحداث والحالات، ترفد النص السيري بمعطيات يبدو بعضها للوهلة الأولى غير ذي أهمية، لكنه ما يلبث أن يكتسب أهميتهُ وخطورتهُ في نسيج اللغة السيرية حين يتفاعل مع ذاكرة اللغة ذاتها إثر دخول اللغة ميدان الكتابة وتحولها إلى الحركة والفعل))[2].

تمتد فاعلية الذاكرة إلى منطقة الحلم في سياق رغبتها الذاهبة عبر آليّات التعديل والتحويل إلى فعل التنصيص، واستثارة ما في هذه المنطقة من مكامن ومظاهر وتجارب ووسائل قابلة للتحرك والعمل، فإذا كان مفهوم (تحقيق الرغبة) على وفق هذا المنظور ((يمثل جوهر النشاط السايكولوجي في الحلم وأحلام اليقظة، فأنّ هذا النشاط لا

---

(١) الإيقاع والزمان، جودت فخر الدين، دار الحرف العربي - دار المناهل، بيروت، ط١، ١٩٩٥:٦٩.

(٢) أسلوب الكتابة السيرية، د.محمد صابر عبيد، مجلة المعرفة، دمشق، العدد٤٧٢، ٢٠٠٣: ١٠١.

يعدم تناوله لبعض المظاهر التي تبدو من الناحية الظاهرية بعيدة عن متناول ذلك المبدأ، لكنها في النهاية تصب بشكل مباشر في إطار فكرة (تحقيق الرغبة). فالحلم قد يتناول فقط إعادة التجارب المؤلمة فيبدو وكأنهُ انعكاس وجداني للحياة اليومية. غير أن عملية إعادة الخبرات السابقة انما هي وسيلة من الوسائل الهادفة الى السيطرة على المواقف التي فشل ((الانا)) في مواجهتها))[1]. من أجل إعادة التوازن إلى الموقف النفسي الذي ينهض به الفرد في عملية احتواء الذكريات القادمة إلى مساحة الفعل، وضخها بالقدرات اللازمة للتأهيل والتحويل والمباشرة بفعل التنصيص.

إن الفرد اعتماداً على هذه المزايا والخصائص الذاتية النفسية يتعامل ((مع الأشياء التي تشكل عالم المرئيات حوله بالحس المباشر حيث يتعرفها بالبصر شكلاً وأبعاداً وألواناً، وبالصورة الذهنية التي تحتفظ بها ذاكرته لتلك الأشياء بعد رؤيتها والتآلف معها. إنّ الحس البصري يشكل الوعي بالأشياء، فيما تشكل الذاكرة حالة الباطن التي يمكن استدعاؤها عند الحاجة نحو ما تنشأ فيه الخبرة. وبعد أن يألف الإنسان أشكال الأشياء وألوانها، يصبح قادراً على نقل هذا النوع من التعلم إلى الورق، إما بالاتصال المباشر بين الشيء ورسمه على الورق، أو بالاتصال غير المباشر بين ذاكرته عن الشيء

---

(١) الإبداع والحلم، مسلم حسب حسين، مجلة (آفاق عربية)، بغداد، العدد ٩، ١٩٩١: ٦٧.

ورسمه على الورق))[1].

ولا ريب في أن فاعلية الرسم في أنموذجه الفني هي فاعلية تنصيص تخضع للرؤية النفسية، التي تشكلها طبيعة العلاقات الإجرائية المتلاحمة بين الصورة الذهنية في الذاكرة، والحس البصري الذي ينجح في التوصل بالذاكرة واستدعاء صور معينة فيها بوساطة فاعل الخبرة، الذي يحقق الألفة المطلوبة بين الحالة الظاهرة في منطقة الحسّ البصري والحالة الباطنة في منطقة الذاكرة.

وعبر هذه الألفة بين الخبرة المخزونة في الحسّ البصري، والقدرة على استثمار طاقاتها في التصور وإدراك المتخيّل، يتم تحريك الفاعلية الذهنية للذاكرة باعتماد حقيقة ((أن القدرة على إدراك الصور الخيالية في الذهن تؤسس على الخبرة البصرية السابقة: أي أن تجربة إدراكية سابقة يمكن إعادتها بعد غياب المنبه البصري الأصلي، وهكذا تكون الذاكرة البصرية مفيدة في بعض المهن ويعتمد الفنانون على هذه القابلية التي ينميها ويطورها الاستخدام الدائم. وعلى أية حال فثمة عدد من العمليات المختلفة لتذكّر الصور تقوم بدورها في إنتاج أنواع مختلفة من الصور الذهنية. كما وجد بأن هناك إمكانات مختلفة فيما يتعلق بـ(أحلام اليقظة)))[2].

---

(١) رؤية نفسية للفن، ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧: ١٥٤.

(٢) بين الفن والعلم، دولف ايسر، ت: د. سلمان الواسطي، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦: ٢٢-٢٣.

كل ذلك يتم تحت رعاية الذاكرة وهي تكشف عن مستويات فاعلية متنوعة، تهدف من وراء التركيز الشديد على تذكر صور من أجل صناعة صور أخرى إلى دخول مجال التنصيص، لأن الصور تشكل عنصراً من العناصر الرئيسة في البناء النصّي، وهي دالة ذاكراتية أولى توظّف في استثارة الدوال الأخرى العاملة في الحقل النصّي على النحو الذي تبدأ العناصر فيه بالتوارد لاستكمال وضع التنصيص.

وتؤدي الذاكرة البصرية هذا الدور الاستثنائي بفعل قوّتها وحساسيتها وتصدّرها مشهد الفاعلية الذاكراتية في شكلها العام، فـ((الأشياء تصبح حيّة بفعل الذاكرة البصرية على العكس من الذاكرة الذهنية))[1]، وحيوية الأشياء بقوّة الفعل في هذه الذاكرة تمنحها فرصة التمظهر النصّي في عملية التنصيص، وتجعلها في حالة حركة دائمة ومنتجة في حقل الفاعلية.

كما أن الذاكرة البصرية بوساطة فعلها المركب وعملها في أكثر من اتجاه داخل هذا الفضاء، فأنها تشتغل من جهة أخرى على جمود الذاكرة الذهنية ذاتها في سبيل تحريك أجزاء منها قابلة للتمثل والتحول، ومن ثم دمجها في سياق عملية التنصيص وإجراءاتها ومراحلها وأساليبها، على النحو الذي تكتسب فيه

---

(١) الذاكرة البصرية، بونويل، ت :أمين صالح، مجلة (كلمات)، البحرين، العدد٧، ١٩٨٦: ١٧٥.

شكلاً من أشكال الفاعلية وتكون فيه مهيأة لعمل محدد وبمستوى معين من الفاعلية.

إن الصورة على هذا الأساس تؤلف العنصر الأول والجوهري في التشكيل التنصيصي ، وهي إفراز مركزي من إفرازات الذاكرة البصرية في فاعليتها الإجرائية المنتجة وتكوين حيوي من تكويناتها ، ويرتبط تفسيرها بالطبيعة الإشكالية الانفعالية والعقلانية لذاكرة (النص) الذي يقوم بفعل تنصيص مقتنيات الذاكرة في ظرف معين وحالة معينة ، اعتماداً على كثافة الخبرة وعمق خصبها وثرائها وديناميه مادتها ، حيث ((أن الانفعال الجمالي للفنان الذي يتخذ طابع التفسير الفني للعالم ، ليس استجابة انفعالية تجاه العالم وحسب ليس مجرد دفقة + شعور ، بل هو نتيجة لخبرة عميقة كدّسها الفنان وثمرة إدراكه لجوهر الصورة))[1].

يتصل مفهوم الخبرة في منظور فاعلية الذاكرة وهو يتجه إلى فعل التنصيص بشبكة محددات تعمل على استيلاد مصطلح الإلهام ، هذا المصطلح الذي يتمظهر مفهومياً في الحاضنة الفنية والنفسية للذاكرة في أقصى درجات نشاطها وفاعليتها ، ويستعين به حقل التنصيص لإعطاء فعله فرادة واستثناء وخصوصية .

---

(١) ي.جي ياكو فليف، حول الطبيعة الانفعالية والعقلانية للإبداع الفني، ضمن كتاب (البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني)، مجموعة مؤلفين، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد، عمّان، ط١، ١٩٨٦ :٥٦.

إن شكل الإلهام داخل هذا المفهوم هو ((نضج فني يبزغ من الداخل بعد فترة من التحصيل الثقافي والتأمل الواعي والإثارة النفسية))[1] ، إذ تسهم المحددات الثلاثة (التحصيل الثقافي/التأمل الواعي/الإثارة النفسية) في شحن فاعلية الذاكرة بالخبرة ورفعها عبر مسار النضج الفني إلى مرتبة التجربة ، بحيث يكون بوسعها الإسهام الحقيقي في فعل التنصيص.

ترتبط فاعلية الصورة في هذا المجال بفاعلية اللغة ، وإذا كانت الصورة تتنوّع بتنوّع مصادرها وأشكالها وحقول عملها وحساسيتها في ميدان الذاكرة ، فأن اللغة تأخذ بعداً إشكالياً لا يقل تأثيراً وأهمية وخطورة في عملية التنصيص ، ذلك ((أن اللغة ليست أبداً بريئة ، فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظل تلحّ على مثولها من خلال المعاني الجديدة ،والكتابة بدقة هي هذه المصالحة بين الحرية والتذكر ، إنها الحرية التي تتذكّر وليست حرّة إلا في لحظة الاختيار))[2].

وهي بذلك تدخل في صلب عملية التنصيص من خلال القدرة على استظهار أقصى طاقة فاعلة في جوهر الذاكرة.

---

(١) نظرية الشعر في النقد العربي القديم، د.عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، ١٩٨١: ٥٥-٥٦.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د.إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة(٢)، الكويت، ١٩٧٨: ١٤٠.

الذاكرة والزمن الشعري

يفعل الزمن فعله العميق والشاسع في حركة الحياة ، ويسهم على نحو ما في صياغتها وفي توجيه متطلباتها ، لذا فإن الإنسان بوصفه الفاعل الأول والأبرز في حركة الحياة مضطر في سياق فعالياته للاستجابة له والتفاعل معه ومحاولة تكييفه بطرق وأساليب مختلفة ومتنوعة.

فالزمن إذاً ((قوة جبارة مطاردة للإنسان ، يحاول أن يهرب منها لكنه لا يملك أن ينجو))[1] ، وهو في علاقته الجدلية بالذاكرة الآلة الفاعلة في تحفيز ذهن الإنسان عموماً والشاعر خصوصاً ، يتقدم من أجل فرض صورة الماضي في أنموذجها الذاكراتي على الإنسان/الشاعر وجعله مرتبطاً به في أية فعالية يقوم بها.

إن الذاكرة في تشكيلها الزمني ((ليست ذات بعد زمني واحد هو الماضي فحسب ، ولكنها ذات بعدين مزدوجين ومتساويين أحدهما الماضي والآخر المستقبل))[2]. بمعنى أن الذاكرة في هذا

---

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د.إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة(٢)، الكويت، ١٩٧٨:٩٣ .

(٢) المرأة واللغة ،د. عبد الله الغذامي ، المركز الثقافي العربي، بيروت =

السياق تنهض زمنياً على ثلاثة أبعاد، البعد المرجعي المتعلق بالزمن الماضي، والبعد الراهني المتعلق بالزمن الحاضر، والبعد الاستشرافي المتعلق بالمستقبل. وهذه الأبعاد في صياغة العمل الفني الشعري تعمل بشكل متحد.

ويكشف الاتحاد والالتحام بين أبعاد الزمن في تشكيل الذاكرة عن حساسية نمو خاصّة تتضاعف فيه زمنية الزمن، وتنعكس قيمته في ميدان العمل الشعري على نحو أخصّ، إذ إن ((الماضي بوحدته الكلية أو بجماعة تحمله الذاكرة ليلتحم بالحاضر، والبقاء في الزمن - الاستدامة duration - هو العملية المستمرة لإنماء الماضي الذي يتقدم نحو الحاضر ثمّ المستقبل وهو يزداد نمواً كلما تقدم بنا البقاء))[1].

إلا أن هذه العلاقة ذات الفاعلية المركبة تنحو منحى ديناميا خاصاً في نظامها ورؤيتها التشكيلية، فعلاقة الزمن بالذاكرة في عمق جدلها وحيويتها ((علاقة لا تخضع للترتيبات الموضوعية وللسياقات الزمنية))[2]، إذ لها نظامها الخاص الذي يكتسب سياقاته وترتيباته من نظاميّ الذاكرة والزمن سوية.

وحين يتشكل بفعل هذه العلاقة ومستوياتها وتجلياتها

=الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦: ٢٠٩.

(١) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، أميل توفيق، دار الشروق، ط١، ١٩٨٦: ٩٧.

(٢) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة أسعد رزق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢: ٢٨.

وانعكاساتها ما يمكن أن نصطلح عليه في هذا المقام بـ(زمن الذاكرة) ، فمعنى هذا أننا قطعنا شوطاً مهماً في فهم وإدراك المغزى العميق للذاكرة في تحولاتها الزمنية الذاهبة باتجاه الفاعلية والعمل والإنتاج في حقول التنصيص المختلفة.

إذ يكتسب زمن الذاكرة على هذا الأساس قيمة مفهومية واعتبارية وإجرائية عميقة في مؤداها وفاعليتها ، فهو ((زمن غني الدلالات ، شائك ومعقد لأنه جمع بين الشعور واللاشعور بنوعيه الجمعي والفردي ، يدخل تحت نطاقه تأريخ الفرد وتأريخ المجموع ، أن لم نقل تأريخ البشرية كلّه ، بما فيه من تراث أسطوري وديني وصوفي))[1] ، يتشكل فيه تشكلاً كثيفاً عبر مجموعة من الطبقات التي تظهر كل منها حسب متطلبات الاستدعاء وآليات الاسترجاع ، وحسب جنس التنصيص الذي تهدف إليه عملية التذكر ، ومدى صلاحية تقنيات الذاكرة وآلياتها ومستويات فاعليتها في إنجاح العملية كلّها.

ولعلّ مما يسهل آلية فعاليات التذكر وأنساق عملها ((أن الزمان بالنسبة للإنسان ، دائماً زمن ارتجاعي ، إرتدادي))[2] قابل للاستعادة

---

(١) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، قادة عقاق ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠١ :٢٧٣ .

(٢) نازك الملائكة أفق الحداثة ، طراد الكبيسي ، مجلة (الأقلام) ، بغداد ، ع ٢.١ ، ١٩٩٢ :٢٦ .

والاستحضار كلما تطلب أمر الإبداع ذلك واستثمر

التنصيصية.

لكنه على الرغم من هذه الخاصية الإيجابية التي تسهل أحداث عملية التفاعل والحوار بين منطقة الاستدعاء ومنطقة الاستجابة، وتحقق مستوى عالياً من الحايثة بين الذاكرة والزمن، إلا أن النتيجة الإيجابية المرجوة لا يمكن أن تتحقق من دون وصول منطقة الاستدعاء بأفعالها وآلياتها وشروط عملها إلى حالة من التكامل والتماثل والغنى الفعلي والمضموني، تقابله حالة متشابهة في منطقة الاستجابة، على النحو الذي تصبح المساحة الفاصلة بينهما مساحة ثراء إبداعي عميق تسهم في الارتفاع بقيمة الذكريات المستدعاة وتأهيلها للدخول في عملية تنصيص إبداعية.

فمن غير هذا التفاعل الإشكالي بين طرفي العملية بهذا المستوى، ومن ((دون تكثيف التواترات التي يحدثها الابتعاد بين قانون البث وقانون الاستقبال))[1] في آلية عمل الذاكرة في علاقتها بالزمن، لن يكون الحوار مع مقتنيات الذاكرة بهدف تنصيصها أمراً ممكناً وقابلاً للحدوث والصيرورة، لأن التذكّر في سياق فعالياته الإجرائية البسيطة ((هو خلط للزمان غير المجدي وغير الفعال،

---

(١) السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة عمر حلّي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤ : ٧١.

بالزمن الذي أعطى وأفاد))[1] كما يقول باشلار وهو يعاين فلسفة الزمن في إطار فعل الذاكرة.

إلا أن الزمن في الأدب عموماً والشعر خصوصاً يخضع لعملية غربلة وتصفية وانتقاء من طرف الذاكرة ، إذ تقوم بتفعيل الزمن في بنيته الشعرية من خلال الاستدلال ببنية القول الشعري وما تنطوي عليه من رؤى وطاقات وإمكانات فاعلة يقررها مستوى القول ، إذ هي ((بنية إستعارية أسطورية تقوم على ما يعرف (بالنظرية الدائرية للزمن) أو (العود الأبدي للشيء نفسه) حسب نيتشه))[2].

ولا يمكن فهم علاقة الذاكرة بالزمن الشعري إلا بإدراك الخواص الزمنية للذاكرة في فاعليتها الإنتاجية من جهة ، واستيعاب القيم التشكيلية الفنية لتمظهرات القول الشعري في خصائصه المجازية والسيميائية من جهة أخرى.

لا شك في أن ستراتيجية العلاقة بين الذاكرة والزمن أساساً تُظهر هيمنة نوعية للذاكرة على الزمن لأن الذاكرة تخزن تقنياتها وآثارها وكنوزها بعيداً عن خطر الزمن وتأثيره ، فهي تحتفظ داخل فضائها الخاص بزمن له كيان خاص لا يخضع لآليات الزمن العام ، ويحتفظ بموجوداته وحالاته وأحداثه بمنأى عن آليات تطور الزمن العام وإنتقاله

---

(١) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٨٣ : ٤٧.

(٢) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، : ٨٨، ٨٩ .

من حال إلى حال ، فـ((الأحداث التي تدخل الذاكرة تكون قد لجئت من غلواء الزمن فهو لا يطالها))[1] ، لأنها خارج مجال حركته المغيّرة إذ يمر بها مروراً خارجياً ، ولا يمرّ فيها أو من خلالها.

بهذا المعنى تنتفي سلطة الزمن على الذاكرة حيث تكتسب في ذلك قدراً مهماً من التحرر والاستقلال ،فهو في هيمنته الكلية على الأشياء ((لا سلطان له على الذاكرة ، والأشياء التي تسكن ذاكرتنا تظلّ هيّ هي لذلك لا يكبر الأموات في ذاكرتنا ولا يهرمون))[2].

لكنه مع ذلك تبقى العلاقة بين الذاكرة والزمن مهمة وضرورية ، ويبقى الزمن حاملاً للأشياء وناقلاً لها من منطقة الذاكرة إلى حيث تعمل وتفعل وتنتج.

يرتفع أداء الزمن في هذه العملية حين ترتفع مرتبة الإحساس به ، و((أنضج مراحل الإحساس بالزمن وتشكيله هي المرحلة التي يصبح فيها الإحساس متجسداً في جميع تحولاته في شكل فني يشبه الفعل الذي يحرك الواقع ويتحرك من خلاله حاملاً معه ذاكرة الماضي متجهاً صوب الحلم))[3].

إذ عندما يتحول الإحساس بالزمن إلى شكل فني يصل إلى

---

(١) في بنية الشعر المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراش للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٥ :٤٥ .

(٢) المصدر نفسه :٤٥.

(٣) ما قالته النخلة للبحر، دراسة للشعر الحديث في البحرين، د. علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٤ :٤٥٤ .

أعلى مراحل نضجه ، فأنه يصبح مهيئاً لتنشيط عمل اليات الذاكرة في صورتها الناضجة ، من أجل الانطلاق نحو استشراف المستقبل في صورة الحلم.

فالذاكرة المنقولة عبر الزمن وقد نضج الزمنإلى الدرجة التي أصبح فيها قابلاً للفن ومستعداً لدخول فضائه ، تبدأ بتحريك حيواتها في فضاء صالح للحركة يدفع بها إلى التماهي مع الزمن والكشف عن كل ما تنطوي عليه من قدرات.

ويتطلب أمر الزمن في هذه الحال أن يكون في أقصى درجات عمقه ليكون قادراً على الأداء كما هو مطلوب ، والعمق الزمني الذي هو في حقيقته ((ترابط بين زمن الذاكرة وزمن التاريخ))[1] يحقق الصلة الموجودة في فعل التنصيص المحتمل بين حيثيات الخارج في زمن التأريخ وخصوصيات الداخل في زمن الذاكرة.

إن الكتابة الإبداعية على نحو عام والكتابة الشعرية على نحو خاص ((هي فعل تجسّدي بالتذكر))[2] ، حيث تمعن الذاكرة الخلاقة في تحويل آلية فعل التنصيص إلى تجسيد إيقوني أو علامي ، يكون مؤشراً على حصول حالة جدل نوعية في العلاقة بين منطقة

---

(١) الخيال السردي وأسئلة الكتابة ، عثمان بن طالب ، منشورات دار الاتحاف ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠٣ :٩٦.

(٢) الخيال السردي وأسئلة الكتابة ، عثمان بن طالب ، منشورات دار الاتحاف ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠٣ : ١٨٣ .

الذاكرة ومنطقة التنصيص ، فالمرور الانسيابي الحرّ من ذاكرة النص إلى نص الذاكرة والارتداد المعاكس من نص الذاكرة إلى ذاكرة النص يمثل القطب المرجعي للعلامة[1] ، التي تصبح في المستوى التأويلي للوحدات والمنظومات المكوّنة للنص دالاً يخرج من منطق التفسير إلى منطق التأويل.

وإذا ما بالغ الزمن الشعري في الحفر في الذاكرة والجسد ، فأن ذلك يكون في بعض الأحيان ملاذاً لمجابهة المسكوت عنه[2] ، ومدعاة لدعم الإشارة والعلامة والدلالة في فضاء التنصيص لكي تأخذ حريتها في التمظهر والفعل خارج سياقات التحديد والحجب.

وتعدّ الذاكرة الشعرية العربية ذات صلة وثيقة بالزمن ، إذ أن الشعر العربي إجمالاً يكاد يسكن في منزل الذاكرة في تقدير مستوى علاقته بالموروث ، فهو((من أكثر الحقول في منتجنا الإبداعي الحديث(تناصاً) مع ماضيه الموروث ، وانشغالاً بخصوصياته الأدائية وقيمه الجمالية))[3] ، ولا شك في أن طبيعة هذا التناص وأشكال هذا الانشغال في حركيته ورؤاه هي التي تحدد على نحو أوضح إنموذج العلاقة البالغة الخصوصية بين الذاكرة والزمن الشعري.

---

(١) الخيال السردي وأسئلة الكتابة، عثمان بن طالب، منشورات دار الاتحاف، تونس، ط١، ١٦٨ :٢٠٠٣ .

(٢) يُنظر الخيال الرسدي وأسئلة الكتابة : ١٧٨.

(٣) عشبة آزل - قراءات في الشعر اليمني المعاصر، د. علي حداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢ : ٤٩ .

إن الزمن الشعري الذي يتمخض عن علاقة نوعية مع الذاكرة يتحول إلى شكل من أشكال التجربة، وهذه التجربة تعمل في حقل الكيان النصي بوصفها مفتاحاً مركزياً رئيساً لفهم تجربة الشعر[1]، لأن فهم الشعر باعتباره تجربة متصلة بتجربة الزمن وفي ظل مفهوم الذاكرة يجب أن يضع في الحسبان الأسلوب الذي جرى فيه احتواء الزمن عبر تنصيص الذاكرة، وتقييد تجربة الزمن في إطار النص الشعري وهو يعمل بوحي من الذاكرة وبدلالتها.

ولا بد من التأكيد على أهمية التجربة في توصيف العلاقة الإجرائية بين الذاكرة والزمن الشعري، كما لابدّ في الوقت نفسه من تحليل مفهوم التجربة بنمطيه ومستوييه المتلاحمين، النمط الأول هو النمط المباشر الآني الذي يخضع للحظة الزمنية الراهنة وما تقدمه من خبرة سريعة خاطفة ،والنمط الثاني المتصل بمفهوم الخبرة المتراكمة التي يمتد فيها زمن التجربة ويتّسع.

وفي النمطين كليهما تعمل ذاكرات الحواس -البصرية والسمعية واللمسية والشمية والذوقية- على إغناء التجربة وتأهيلها للدخول في علاقة حيّة أو ميدان عملي خصب وقابل للإنتاج .

إن الشاعر في خضم هذه العلاقات النسيجية المركبة والمتشابكة ينفعل بالتجربة في جميع أشكالها ومستوياتها، ((ويستحضر مخزونات الذاكرة عن طريق الزمن الذي خبره بصورة حضورية

---

(١) يُنظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د .إحسان عباس : ٨٣ .

مباشرة))[1] ، ويذهب إلى اختزال كل ذلك وتكثيفه وتركيزه في تجربة التنصيص التي تحول مجمل التوترات الوجدانية والعاطفية المستوعبة لمجمل هذه الحركات وإيقاعاتها وحساسيتها إلى قول شعري ، يمثل على نحو إستعاري وسيميائي خصوصيات هذه العلاقات وأنماط هذه التجارب .

إن الزمن الشعري على هذا الأساس زمن خصب وعميق ومثقل بالتجربة ، يسخّر الزمن العام لخدمة توجهاته ويحرّضه على استيعاب تجلياته واستقبال مخرجاته وإدراك حساسية رؤاه ، فالزمن الماضي الذي يحتوي الذاكرة يوفر لها فرص التجلي والفاعلية والنشاط لا يعدّ ((بالنسبة للشاعر الحديث زمناً منقضياً ، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها ، أو بعث الحياة من رمادها المتجهم ، بل هو على العكس من ذلك تماماً حيوات متفردة وطاقة روحية جياشة ، وهو أيضاً زمن يكتظ بالدلالة والغنى والتوتر))[2]. لأن الروح الشاعرة في شخصية الشاعر عندما تقارب الزمن وتحاوره من أجل بعث حساسية الشعر فيه وتحويله إلى زمن شعري ، إنما تسهم إسهاماً بالغ الأهمية في إعادة إنتاجه على نحو فاعل وعميق وحركي ومنتج ، لتكون الذاكرة وما تضمره من فاعلية في مواجهة حيّة ومثيرة مع هذا الزمن الموصوف

---

(١) الزمن في الأدب :٧ .

(٢) في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠ :٤١

بالشعرية ، تقود بالضرورة إلى التوجه نحو فضاء التنصيص بكل حرية ونشاط وعمق.

يتشكل هذا الفضاء التنصيصي بدلالة العلاقات المتنوعة التأثير بين وحدات الزمن العام في شكله الماضوي ، والذاكرة في استقلاليتها الزمنية من جهة وحتمية تفاعلها واتصالها مع الزمن الماضي ، والزمن الشعري الذي يعدّ حاصلاً لأهم عمليات التفاعل بين هذه الوحدات ومنطقة الشاعر.

ويخضع هذا التشكيل لنظام حركي متعدد الاتجاهات والسبل والمرجعيات داخل ورشة عمل دقيقة ، للوصول إلى إنموذج تنصيصي معين يوافق الفروض والمقدمات ويتلاءم مع البراهين ، إذ ((ينصهر الماضي مع الاستجابات التي تؤثر فيما يحيط بالشاعر ليكون هناك توافق بين استدعاء الذكريات في بواعثها وبين ما يدركه في واقع الحال ، وبين الجو النفسي الذي يمسّ أعماق الشاعر ، وما تتركه هذه التجربة في الأعماق التي تقع للأنا))[1]. حين تنتهي سلسلة العمليات القائمة على الحضور والتفاعل والتداخل إلى إنتاج واقع تنصيصي يتمثل عند الشاعر بـ(القصيدة) ، فإن الذاكرة في هذه الحالة تكون قد أدت دورها على نحو جيد يؤكد مقولة التحليل النفسي في معاينة عملية الإبداع الشعري التي تفيد بأنه ((ما من

---

(1) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢ :١٠١ .

نفسه))[1].

قصيدة أبدعها الشاعر ألا ولها ماضٍ في نفسه هو الذي استلّ من الذاكرة هذا الماضي المتلبث في نفس الشاعر ، ونقلها عبر جسور الزمن إلى فضاء القصيدة وحساسيتها وإيقاعها ، الذي رفعها إلى مستوى الإشراق الشعري إلى موقع التنصيص الشعري لتتبلور فنياً على شكل (قصيدة).

ولعل عبارة (لها ماضٍ في نفسه) يمكن أن تكشف بعمق عن أثر النفس الشاعرة في إعادة إنتاج هذا الماضي وتأهيله ، ومن ثمّ إدخاله في مجموعة أنشطة يتلوّن فيها بألوان النفس ، يأخذ من صفاتها ويكتسب من خواصها ، ويخلق توجهاته ورؤاه في إطارها ومن خلالها ، ليظهر بالمظهر الشعري المطلوب المؤهل علمياً لفاعلية التنصيص والقادر بالنتيجة على إنتاج هذه (القصيدة).

تتحول الذاكرة الشعرية بعد أن تتبلور وتتجوهر وتتشكل تشكلاً إبداعياً انموذجياً إلى مرجعية خلاقة عند الشاعر ، تزوده بالرؤى والأفكار والقيم والحساسيات ، وتضاعف من قدرته على الخلق والإنتاج ، وتشحذ تقنيات وآليات عمله بمزيد من القدرة على التمثّل والاحتواء وهندسة العمل ، فـ((سمة الالتقاط التي يتميز بها الشاعر عن سواه تمنحه هذا الخزين الهائل من الرؤى والصور التي تنحلّ في طبقات عقله الباطن وتتراكم بمرور الزمن لتصنع ما

---

(١) الاسس النفسية لعملية الإبداع الفني (في الشعر خاصة)، د. مصطفى سويف، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٠ :٢٧٩.

ندعوه بالذاكرة الشعرية))[1].

إذ إن صناعة الذاكرة الشعرية لا يمكن إتمامها وإنجاز تشكيلها إلا من خلال خبرة شعرية عميقة يرودها الشاعر، وتعمل صفاته الشعرية وخصائصه الإبداعية الخلاّقة على دعمها بمزيد من الرؤى والصور.

إن الذاكرة الشعرية وهي تستوعب الزمن وتحتضنه وتتفاعل معه، تنهض من خلال ما تتكشف عنه من مستوى فاعلية بعملية التنصيص الشعري في مراحلها الأولى ثمّ تتصل بمنطقة الآليات والتقنيات التي تكمل هذه العملية، وكلما كانت الذاكرة الشعرية ثرّة وخصبة وعميقة وذات مرونة فضائية عالية، انعكس هذا إيجابياً على فعالية الآليات والتقنيات في السبيل إلى إنتاج قصيدة عالية الإبداع.

تستخدم الذاكرة الشعرية في عملياتها الخاضعة لإرادة الشاعر ووعيه الشعريين تقنية الاسترجاع في تعيين المواد المطلوب استرجاعها وتخصيصها، وتقنية الاسترجاع هي ((الارتداد في القصيدة من اللحظة النفسية الحاضرة إلى لحظة نفسية سابقة عليها في الزمن، وقد يكون من حدث إلى حدث آخر كما هو الشأن في الرواية))[2].

---

(١) الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦ :٣٦.

(٢) أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، علي حوم، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٠ :١٦.

وينطوي الارتداد هنا على فعالية فنية تتمثل في طبيعة الشكل الشعري وتمظهراته النصيّة تضاهي الفعالية النفسية التي حصل على أساسها وبوحي منها ، سواء على الصعيد الزمني الخاطف من لحظة إلى لحظة ، أم على صعيد فعالية الحركة الحديثة من حدث إلى حدث آخر ، وتتمظهر قيمة ذلك كلّه في الانعكاسات التي يمكن أن تفعل فعلها في ميدان التنصيص داخل فضاء القصيدة.

الذاكرة والخيال

خضعت علاقة الذاكرة بالخيال لتحليلات وتفسيرات واجتهادات كثير من الفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع، والانثروبولوجيا، وذلك لأهمية هذه العلاقة في تفسير كثير من النشاطات الذهنية والعملية والإبداعية عند الإنسان، وانتهى الكثير منهم إلى الإيمان بعمق الصلة وشدة حيويتها.

وحين يتعلق الأمر بنشاط خلاق متميز في إبداعيته كالشعر فإن قضية بحث العلاقة تأخذ أهمية أعمق وأوسع ،لما للذاكرة والخيال سوية من دور بارز وجوهري في فعالية الخلق الشعري على صعيدي الإعداد والإنتاج.

إنّ الإنسان ابتداءً يعجز ((عن إدراك أي شيء دون مساعدة الذاكرة))[1] ، وهذا العجز يتضاعف لدى الشاعر الذي يهدف من وراء الإدراك إلى تحريك آليات الخيال بمساعدة الذاكرة للوصول إلى

---

(١) عصر السريالية، والاس فاولي، ترجمة : خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٧ :٧١ ؛ وانظر الثقافة والمستقبل والذاكرة، ماجد السامرائي، مجلة المعرفة، دمشق، ع ٤٩٦، ٢٠٠٥ : ٣٢١ .

حالة تنصيص شعري للذاكرة.

وإذا كانت الذكريات بوصفها صوراً أو أخيلة هي مادة الذاكرة ومضمونها ، فـ((إنّ الذهن دون ذكريات معناه الجسم دون إحساس ، وذكرياتنا تكوّن حياتنا الخيالية))[١] وتشحنها بالصور القائمة أساساً على فعل التخييل.

ولعلّ أرسطو هو أول مَن أكد فاعلية هذه العلاقة وحيويتها وحتميتها ، إذ رأى إن الموضوعات الجوهرية للذاكرة هي نفسها التي للخيال ، وأن الصور التي تكوّنها وتشكلها آليات الذاكرة هي نفسها التي تكونها وتشكلها آليات الخيال[٢].

وراح من جاء خلفه من فلاسفة ونفسانيين وأنثروبولوجيين يتعمقون في هذه الفكرة وينوعون عليها ، وتأخذ المناهج والمذاهب والمدارس في هذا الإطار مدياتها في النظر والتفكير والتحليل في عمق هذه العلاقة ، ومعاينتها على النحو الذي يتلاءم مع منطلقاتها النظرية ورؤاها الفلسفية وتوجهاتها العملية ذات العلاقة بالظاهرة.

تقوم الفكرة الأساسية في تفسير جوهر العلاقة على فلسفة الحركة الداخلية الرابطة بين حدود المفهومين في إشكالية الاسترجاع

---

(١) لماذا أقدر الأدب؟، ريتشارد هوجارت، ضمن كتاب (حاضر النقد الأدبي)، ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥ :٤٢.

(٢) يُنظر الخيال مفهوماته ووظائفه، د.عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤ : ٤٤.

وطبيعة آلياتها، إذ إننا حين ((نتذكر لا نسترجع الماضي في الحاضر بضرب من الآلية السيكولوجية، وإنما نستعيده بالإضافة والحذف في سياق اللحظة الراهنة للشعور))[1].

ولا شك في أن عملية الإضافة والحذف في سياق اللحظة الراهنة للشعور تخضع لنظام دقيق يرتبط بآليات الخيال، فلا تجري الإضافة أو الحذف إلا بناءً على شروط اللحظة الراهنة للشعور التي تقودها فعالية الاسترجاع، ولا تتحقق الإضافة كما لا يتحقق الحذف إلا على وفق التصورات الآنية لشكل المادة المراد استرجاعها من مخزن الذاكرة.

إن هذه التصورات الآنية هي تصورات مشكّلة بوعي الراهن المستند إلى قدرة الخيال على التوجيه، فالمادة المسترجعة من عتبة الماضي إلى فضاء الحاضر تتحول على يد آليات التخيّل إلى مادة مصورة، وعملية التحويل بالذات هيّ التي تجري فيها أنشطة الإضافة والحذف على النحو الذي يصلح لإنتاج صورة (التخيّل) من المادة الذاكراتية في وضعها الطبيعي الأولي المحفوظ في مشهد الذاكرة.

ومن هنا يمكن لنا أن نفهم فاعلية الخيال وقوّة أدواته في الحفر داخل الذاكرة لتحفيز ممكناتها على إنتاج الصور والأشكال القابلة للتنصيص، على النحو الذي ندرك فيه طبيعة العلاقة بينهما ودور كل منهما في رسم سياسة العلاقة وتوجهاتها.

مثلما يحتفظ الخيال بمصادر قوته في التأثير على شكل المادة

---

(١) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر: ٤٥.

اللحظة الراهنة المستدعاة من طرف الحاضر للمثول بين حدود فضاء اللحظة الراهنة للشعور ، فإن الذاكرة تبدي مرونة عالية في توفير فرص التحويل استعداداً للانتقال ، حيث تدخل في علاقة جدل منتج مع الخيال من أجل الوصول بالعملية إلى وضع أنموذجي يعزز هدف التنصيص.

ويفيد الخيال كثيراً في ذلك من فكرة ((أن انطباع الشيء المحسوس الذي يتخلف في الدماغ ليس واحداً))[1] ، لأن الدماغ ذاته يُسهم على نحو ما في تكثيف انطباع الشيء المحسوس هذا ومضاعفته ، وبذلك فأن الإنسان عملياً لا يحتفظ ((للشيء بذكرى واحدة وإنما بذكريات كثيرة ، وذلك إن شكل الشيء وأبعاده وألوانه تتغير بتغيّر مستوى النظر))[2].

إن البعد العملي لمفهوم مستوى النظر يرتبط أساساً بطبيعة اللحظة الراهنة للشعور وشرطها الموضوعي الخاضع لتوجيه الخيال ، ويتحول بفعل ذلك إلى آلة ذاكرا-خيالية تعمل على تغيير شكل الشيء المراد استرجاعه والتدخل في أبعاده وتحديد ألوانه بما يناسب هدف التنصيص ، الذي يُسهم في نقل مستوى الفعاليات من العمل في حدود إجرائية معينة إلى الانفتاح على فضاء إبداعي -نصّي- خلاّق ، يشحذ فيه الخيال كل ما يمتلك من طاقات وقدرات وآليّات ، وتستعد فيه الذاكرة -في إطار علاقتها المنتجة بالخيال-

---

(١) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر :٥٤ .

(٢) المصدر نفسه.

لإبداء أعلى أشكال الحيوية والتحفز والمرونة ، لاستيعاب جملة التوترات الواردة إليها من طرف اللحظة الراهنة للشعور.

وربما كان من أبرز مظاهر الانفعال بين الذاكرة والخيال التي تتمخض عن نتائج إبداعية تدخل في صلب عملية التنصيص ، هي الوصول إلى حالة جديدة يمكن وصفها بـ(الابتكار) الذي يؤسس لعلاقة نوعية خلاّقة بينهما.

إن مفهوم الابتكار في سياق استخدامه للذاكرة ((يختار من الموروث فقط ما يخدم أغراضه الجديدة فليس هو استعادة للماضي))[1] ، بل هو إعادة إنتاج إبداعي له على النحو الذي يستعيد فيه ماضياً معدلاً خضع للإضافة والحذف ، وأعيدت صياغته بما ينسجم وأغراض الابتكار وأهدافه.

فعمل المخيلة الذي يعتمد على مخزون الذاكرة لا يمكن له أن يتحول في حدود عملية التنصيص الى إبداع من دون أن يكون مبتكراً ، وعنصر الابتكار يستلزم قيام الخيال بانتقاء مادة نوعية صالحة للعمل الإبداعي من خلال مرونتها وقابليتها للتعديل والتغيير والتحويل ، وإهمال المادة العادية الجامدة التي لا تعدّ أكثر من ذكريات مجردة يمكن أن تصلح للاستعادة المجردة لكنها لا تصلح للاستعادة النوعية

---

(١) الابتكار في الأدب والفنون ، مجموعة مؤلفين ،ترجمة عادل العامل، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٢٠٣) ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ١٩٨٦ : ٣٥.

وحتى إذ ما ارتفعت الذكرى في مشهد الذاكرة إلى مصاف التجربة ، فإنه ليس شرطاً أن تكون صالحة لمثل هذه العملية الإبداعية في فضاء التنصيص ، إذ على الرغم من أن ((الابتكار يستلزم تجربة سابقة ، ولكن التجربة ليست بأية حال ابتكار على الدوام فهي أحياناً تبقى مجرد تجربة أو محاولة ينتفع بها مبتكرون من أجيال لاحقة))[1] ، قد تكون صالحة لآفاق تصوراتهم وأخيلتهم من جهة ، ومستجيبة لشروط اللحظة الراهنة للشعور التي يعملون بموجبها من جهة أخرى.

وبذلك يكون الابتكار حاله هي حصيلة لقاء وتفاعل أنموذجي بين الذاكرة والخيال.

يعدّ الشعر من أبرز المظاهر الإبداعية للابتكار في المجال الأدبي وأهمها ، إذ ينطوي على حساسية ابتكار نوعية خاصة تتجسّد فيها رؤية الشاعر وتتضمن فلسفته الاستشرافية للحياة والأشياء ، وتعبر عن وعيه الكثيف المركب والحاد بالحالة الإنسانية وشروطها ومتغيراتها ، إذ لا شك في ((أن الشاعر الحديث يعرف جيداً أن الشعر تعبر عن رؤيته الخاصّة مهما كان اتجاه هذه الرؤية وأبعادها))[2].

---

(١) الابتكار في الأدب والفنون ، مجموعة مؤلفين ،ترجمة عادل العامل، سلسلة الموسوعة الصغيرة(٢٠٣)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ : ٣٤ .

(٢) في عالم الشعر، علي شلش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠ :٧ .

هذه الرؤية الخاصة قادمة أصلاً بلا شك من منطقة الذاكرة ، لكنها لكي تتحول من مادة ذاكراتية صرف إلى رؤية تتمتع بخصوصية وتفرّد لابدّ أن تخضع لتدخل آليات فعل عقلية أخرى ، تقف في مقدمتها آليتا الحس والتخيّل داخل حاضنة الوعي الخلاّق المبدع في أمثل حالاته.

ولا شك في أن الرؤية الخاصة بمضمونها الإبداعي هنا تلتقي وتأتلف وتتماهى مع شبكة المفاهيم العاملة في هذا الحقل ، مثل الابتكار ووجهة النظر الخاصة والتجربة بعمقها النوعي ، وكل المظاهر الإبداعية الخلاّقة التي تتحرك وتعمل في المنطقة الحساسة بين الذاكرة والخيال على طريق التنصيص الشعري.

لعلّ من خصائص الشعر الفريدة والاستثنائية التي تعلي من مقامه بين مظاهر الإبداع التنصيصي المتنوّعة أنّه ((لا يولد من دون بعض الفراغ والانتظار والتأمل والحلم))[1] كما هو الحال في النصوص السردية لاسيما الرواية.

وإذا ما أمعنا النظر في هذه الكيانات ذات الأهمية النوعية في العملية الشعرية ، فإنه يمكن لنا أن نستشف صلتها العميقة بثنائية الذاكرة والخيال وانعكاسها على صناعة النص الشعري بكينونته القائمة أساساً على حيثيات هذه العلاقة. إذ يعكس الفراغ مساحة خيالية

---

(1) دفاعاً عن الأدب، كلود روي، ترجمة : هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ١٩٨٣ :٤٦ .

يناجيها الذاكرة ويناجيها الخيال بوصفها حقلاً سانداً يستعمل في احتواء الرؤى المستجدة من جدل العلاقة، ويوفر الانتظار قيمة إبداعية للنظر والاستعداد والاحتمال والافتراض تسخّره الذاكرة لخدمة وجهة نظر الخيال في استغلال الزمن الخاص وترويضه.

أما التأمل فإنه آلة مهمة من آليات عمل الخيال حيث يفتح به مزيداً من المجالات والمساحات والرؤى، والشيء نفسه ولكن على نحو أعمق هو ما يمكن أن يقال عن الحلم الذي يمثل أحد وجوه الخيال البالغة التأثير والأهمية في ميدان الفعل التنصيصي الشعري بالذات.

ولا يكفي الحضور الفاعل لهذه الكيانات المهمة لاستيلاد شعر عالي المستوى، إذ يحتاج هذا النوع من الشعر فيما يحتاج ((إلى قدر كبير من الانتباه كما ينبغي أن تتوافر له كفاءات خاصّة في عمليات الإبصار والسمع والخيال والذاكرة))[1] ، فمن فاعلية الانتباه التي تنطوي على دلالة إبداعية متميزة في شحذ الحواس وجعلها في حالة استعداد وحرارة ويقظة دائمة تسهّل عملية التقاط اللحظات الشعورية النادرة وتكييفها نصّياً، إلى انفتاح حركية الحواس وفي مقدمتها حاستا البصر والسمع بوصفهما الحاستين الأبرز والأكثر حضوراً وفاعلية في ميدان التنصيص الشعري، على جدل العلاقة ذات الديمومة المستمرة بين الخيال والذاكرة، وما يترتب على ذلك من مستويات تفاعل وأشكال

---

(١) الإبداع في الشعر، ستيفن سبندر، ترجمة شاكر عبد الحميد، مجلة (الدوحة)، ع ٦٩، ١٩٨١ : ١١٢.

اتصال بين هذه المراكز جميعاً، في سبيل الوصول إلى إنموذج تنصيصي شعري يستوعب خلاصة العلاقة وجوهرها وقيمتها الإبداعية العليا بين الخيال والذاكرة.

إن نوعية وخصائص الذاكرة التي تمتلكها الفئة المبدعة من الشعراء المتفردين ذات تركيب فريد أيضاً، إذ يتميز هؤلاء الشعراء المبدعون بامتلاكهم طرأ نوعياً من الذاكرة يوصف عادةً بكونه جهازاً حسّاساً ومتطوراً، هذه الذاكرة التي ((تجعلهم يعودون ويتذكرون كل الخبرات المبكرة ولا ينسون الانطباعات الحسّية الهامة التي تأتي إليهم في لحظات هامة من حياتهم))[1]. فالخبرات المبكرة والانطباعات الحسيّة المهمة التي تتركز في لحظات مهمة من الحياة تتمركز كلها في جوهر الذاكرة الحيّة النشيطة، لتواجه ما يقترحه عليها الخيال من فعاليات تتجه عملياً إلى منطقة التنصيص، ولا شك في أن الشعر يلهب روح هذه المفردات ويخصب محتوياتها ويخلق لديها استعداداً أعمق وأشمل لمزيد من النشاط والفاعلية، على طريق إنجاز إبداعي خلّاق وجاذب ولافت.

وربما كان مثل هذا الطراز النوعي من الذاكرة على مستوى واسع من العمق والشمول والاتساع بحيث يكون بوسعه احتواء الخيال، في علاقة أكثر جدلاً وصيرورة بينهما تؤدي بالضرورة إلى نتائج

---

(١) الإبداع في الشعر، ستيفن سبندر، ترجمة شاكر عبد الحميد، مجلة (الدوحة)، ع ٦٩، ١٩٨١: ١١٤.

وانعكاسات أكثر حيوية وحرارة وإبداعاً.

إذ تتحول هذه الذاكرة إلى ملكة الشعر التي يبدو فيها الخيال ذاته وكأنه نوع من أنواع التدريبات الخاصة التي تقوم بها الذاكرة ذلك أن القدرة على التخيل ترتبط إلى حدّ كبير بالقدرة على التذكر استناداً إلى الخبرات السابقة، ومحاولة تصوّر العلاقة في مواقف جديدة ومختلفة، وعلى هذا الأساس فإن أعظم الشعراء هم أولئك الذين استطاعوا أن يمتدوا بذاكراتهم المزودة بغنى الخيال إلى ما وراء السطح الظاهر للزمان والمكان[١]، إلى فضاء آخر مختلف ومغاير يمكن أن يُظهر عظمة النتاج الشعري الذي يتمخض عن هذا الطراز من العلاقة الحيّة بين الذاكرة والخيال.

وقد تأخذ العلاقة بينهما شكلاً آخر حسب اتصال كل منهما بمفهوم (الموهبة) وما يترتب عليه ذلك من رؤى وأفكار، إذ تعدّ الذاكرة من جهة ((هي أساس الموهبة))[٢]، وينظر إليها من جهة أخرى على إنها ((وقود الخيال الذي لا إبداعاً شعرياً من دونه))[٣]، بحيث تتمركز الذاكرة في قلب الحدث الشعري كما تموّن الخيال بالطاقة اللازمة للمضي قدماً في سلسلة عمليات التنصيص الشعري.

---

(١) الإبداع في الشعر، ستيفن سبندر: ١١٤.

(٢) ذكريات، جابر عصفور، مجلة (العربي)، وزارة الأعلام، الكويت، العدد ٥٤٨، ٢٠٠٤: ٨٠.

(٣) المصدر نفسه: ٨٠.

يذهب علم النفس الفلسفي قدر اهتمامه بجدل العلاقة بين الذاكرة والخيال إلى توصيف هذه العلاقة من داخل فضاء التنصيص، عبر ما يصطلح عليه بـ(التعبير) بوصفه الهدف الأسمى لستراتيجية العلاقة بدلالة نتائجها، فلا يمكن للذاكرة والخيال على وفق هذا المفهوم أن ينعطفا ((إيجابياً نحو هدف غير موجود فهما يحدثان بديلاً واعياً يمثل الهدف الذي ندعوه (التعبير) الذي تدرك فيه الأحاسيس هدفها هذه هي (الصورة)، الصورة الخالصة للخيال أو الصورة المدركة للذاكرة))[1].

ويمكن معاينة مفهوم التعبير هنا على إنه مفهوم نصّي - أسلوبي يشغل موقع الهدف في عملية التنصيص، وينتج مفهوم الصورة الذي ينشطر على نمطين، نمط الصورة الخالصة ذات البعد المثالي في مساحة الخيال، ونمط الصورة المدركة ذات البعد الذهني في مساحة الذاكرة.

وإذا ما سحبنا هذه المعاينة بإشكالياتها المختلفة إلى منطقة الإبداع الخاصّة بالشعر، فإن الموضوع يبدو أكثر استجابة من أي شكل إبداعي آخر بسبب العلاقة الجوهرية التي تربط مستوى التعبير بديناميات الصورة.

تشغل الصورة موقعاً أساسياً في عملية التنصيص الشعري، فهي

---

(١) علم النفس الفلسفي، جي - ف - دونسيل، ترجمة :سعيد أحمد الحكيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦ : ١٠٩.

أحد ابرز عناصر التشكيل في القصيدة ومن أكثرها اعتماداً على نشاط الذاكرة في استجلاء أشكال الصور المخزونة فيها ، مقترناً بنشاط الخيال وهو ينهض بمهمة الحذف والإضافة والتعديل للوصول إلى حالة نهائية للصورة ، يتقبلها التشكيل الشعري وتندمج بسهولة ويسر وديناميةٍ في فضاء التنصيص.

إن عناصر الصورة الشعرية في تماثلها للتشكيل وقربها من حالة التكون والصيرورة والتمثل ، ((تتحد بصورة تلقائية في ضوء النشاط الفعال للذاكرة أو الخيال والدافع الأساسي للتعبير نفسياً كان أم فكرياً))[1].

وغالباً ما تتحدد هوية الصورة بتشكيلها الفني ومستوى إبداعيتها وشعريتها على طبيعة المرجعية الذاكراتية والتخييلية ودرجة حساسيتها.

كما أن ابتداع الصورة والتدخل الحر والواعي في تشكيلها ، إنما يعتمد ((على ما يبقى في الذاكرة من صور الأصل من غير اهتمام بالدقة الواقعية))[2] لأن الذاكرة أولاً لا تحتفظ بالصورة كما جرت وتشكلت في الواقع تماماً ، إذ إنها تتدخل في اقتناص لحظات مختارة من الصور تتفق مع منهجها ورؤيتها وكيفية بنائها فضلاً

---

(١) الصورة الحلمية والصورة الشعرية ، مسلم حسب حسين، مجلة (الأقلام)، بغداد ، العدد ٧-٨، ١٩٩٢: ١١٥.

(٢) تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب، دار الكشوف، بيروت، ط١، ١٩٧١: ٦٥.

عما يحصل لها من تغييرات موضعية داخل أسوار الذاكرة بمرور الزمن ، وبالتالي لا وجود لصورة أصل كاملة في الذاكرة بل لبقايا وأشتات منها ، ولا أهمية مطلقاً لدقتها الواقعية لأن المطلوب أساساً هو شكل آخر مختلف لها.

وحين يرى ستيفن سبندر ((أن الذاكرة أداة الشعر لأن الخيال نفسه إنما هو تمرين للذاكرة وبالتالي ثمرة من ثمراتها ، إذ لا يمكن أن نتخيل شيئاً لم تسبق لنا معرفته ، فقدرتنا على التخيل هيّ القدرة على تذكر تجاربنا السابقة وتطبيقها على حالات جديدة))[1] ، فإن عمل الخيال ضمن هذا الفهم يتجلى ويتمظهر وتتكشف نتائجه عندما تنجح الذاكرة في تقديم مادة صالحة لفعل التخييل ، فما تختزنه الذاكرة في هذا السبيل هو المادة الأساس التي تعتمدها المخيلة في إنتاج أشكال الإبداع ، وربما كان الشعر من أكثر أشكال الإبداع الأخرى استجابة لهذه الرؤية.

إن الشعر مثلما يفيد من الذاكرة في عمليات تنصيصها شعرياً فانه بالمقابل يضيف إليها ، إذ إن واحدة من أهم ميزات الشعر ((أنه يؤسس طبقات الذاكرة الإنسانية ، يضيف إلى تجربة اليوم مظاهر تجارب الأمس ورحيق خبرتها ، ويلعب دوراً بالغ الأهمية في صناعة الخيال الإنساني وتعزيز قدراته ، ولا يقتصر ذلك على معرفة الحفريات القديمة في اللغة والصورة بل يرتبط بشكل أساسي في

---

(1) تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب : ٨٨.

تكثيف كفاءة هذا الخيال لابتداع أشكال جديدة في المستقبل. فالذي ينغمس كلياً في تجربة اليوم دون تمثل عميق لما سبقها من تجارب لا يستطيع أن يستشرف آفاقاً جديدة من خبرات الروح))[1].

ولا شك في أن هذه التجربة تُظهر نمطاً جديداً من العلاقة بين الذاكرة والخيال يضاعف مستويات عمق هذه العلاقة ويفتحها على مسارات مضافة بوسعها زيادة معدلات العمل والإنتاج، على الصعيد الذي ينعكس عملياً على فعاليات التنصيص وما يتمخض عنها من شعرية تعزز الموقف النصّي.

(1) تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢: ٣٥.

الذاكرة بين التجربة
والرؤية وأدوات التنصيص الشعري

تحظى الذاكرة بأهمية عملية لافتة في كل مراحل التنصيص الشعري لها وفي كل مستوياتها ومظاهرها ، لذا فإن فعالية تجليها بهذه القوة وهذا الحضور يحتم معاينة علاقاتها بهذه المحطات وكشف سبل انهماكها في المحتويات المفهومية لكل من التجربة والرؤية وأدوات التنصيص الشعري ، على الرغم مما بينها من تداخل وتفاعل واندماج أحياناً على مستوى الحدود المفهومية من جانب ، وعلى مستوى درجات تدخلها العملية في الأعداد والصياغة والإنتاج والإخراج النصي أيضاًمن جانب أخر.

يتقدم مفهوم التجربة بصفته الواسعة والشاملة التي تحتضن في داخلها شبكة مفاهيم أخرى محايثة لمشهد المعاينة ، ليتكشّف عن قدرٍ عالٍ من الكثافة والعمق والحيوية والدينامية في عملية التحديد والتفعيل.

إن العمل الأدبي الجيد على نحوٍ عام والشعري منه على نحوٍ

والمتنوعة ((شعرياً
خاص يقدم في مراحل عمله وإنتاجه المتعددة والمكونات
وتجربة ومعرفة ، لأنه (مركب ثقافي) متنوع العناصر والتقاليد ،
تتداخل فيه عوامل التاريخ والحضارة ومظاهر الثقافة والعلم والماضي
إنه جماع التجربة والمعرفة والوعي ، ومحصلة التفاعل بين الماضي
والحاضر والتطلع نحو المستقبل ، وهو قبل كل شيء وبعدّ كل شيء
نتاج موهبة و(عبقرية) فردية خاصة ، الذاتية فيه ضرورية ولازمة
ولكنها تصبح عيباً حين يُساء فهمها واستغلالها ، حين تحيل العمل
الإبداعي -بسبب تدخلها السافر وتسلطها الفاضح- إلى نسخة من
الكربون تنقل بطريقة فجة ومشوشة صورة الذات الأصلية ، وتعكس
بأسلوب مُضبّب ومضطرب خلجات النفس وتقلبات الوجدان))[1].

فالتجربة بهذا التكثيف الشديد والاختزال والتلخيص المغني تشكل العمود الفقري الأساس لعملية التنصيص ، وتضع الذاكرة في موقع المراقب والمشارك والموجّه من خلال استخدام آلياتها المكثّفة والمختزِلة والملخصة ، إذ إن هذه الفعالية الشديدة الأهمية والخطورة في إنجاح العمل الشعري ، وهي فعالية ذاكراتية من الدرجة الأولى ، وهي أفضل ما يُفسّر ويوضح إشكالية العلاقة وتمظهراتها الغنية المنتجة بين الذاكرة بآليات عملها والتجربة بمعناها الأعمق والأشمل.

إن التجربة بمعناها الأوسع والأشمل تتجاوز الكينونة الذاتية

---

(١) ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦ : ١٩.

المجردة للذات الشاعرة، لتنفتح على ما يتاح لها من آفاق يمكن أن تخضع لقوانينها ورؤاها، وكلما كانت -على نحو ما- تمثيلاً للذاكرة في مفهومها المحايث لهذا الطراز من التجربة، فأن ذلك يزيد من سعة تلك الآفاق ومن عمق مضامينها وحيويتها.

إذ لعل أهم ((ما يميز التجربة الشعرية بصفتها تجربة معرفية أنها تتجاوز خصوصيات العالم الذاتي لصاحبها إلى احتضان حقائق العالم الأكبر))[1]، وترتكز معرفية التجربة الشعرية هنا على مستوى نوعي من المعرفة أكثر كثافة وإبداعاً ونشاطاً خلاقاً من المعرفة الكمية واسعة الانتشار والاستخدام.

وتتصل هذه المعرفة النوعية التي تميزت بها التجربة الشعرية بالذاكرة اتصالاً سلساً وديناميا، لأنه ثمة كثير من الخصائص المشتركة بين فضائيهما ونوعية مقتنياتهما فضلاً عن أساليب عملهما في الإعداد والإنتاج.

غير أن ما يجب الانتباه إليه في هذه المقاربة أن تجاوز خصوصيات العالم الذاتي للشاعر لا يعني إهمال أهميتها والتقليل من خطورتها، عبر دفع التجربة الشعرية لاحتضان حقائق العالم الأكبر، لأن خصوصيات العالم الذاتي للشاعر هي نواة ومركز ومرجعية حقائق العالم الأكبر في الخارج، وكلما كانت التجربة الشعرية في

---

(1) الشعر والوجود - دراسة فلسفية في شعر ادونيس- ، عادل ظاهر، دار المدى الثقافية والنشر، دمشق، ط1، 2000 : 152.

الذاكراتية للعالم الذاتي للانا الشاعرة بكل شدّته وخصبه والقه، هذا المستوى من الفهم والتمثل أمينة في احتواء الخصوصيات كان ذلك مدعاة للتجربة لكي تعبر على نحو أفضل وأعمق وأكثر حيوية عن حقائق العالم الشامل الذي يحيط بها ويحتويها.

وإذا ما استحضرنا هنا رأي (يونج) في ((أنّ اللاشعور الجمعي هو منبع الإبداع، وهو مخزن آثار الذكريات الكامنة التي ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه))[1]، فإننا سنفهم على نحو أدق شكل العلاقة بين الذات الإبداعية الشاعرة في اعتمادها على ذاكرتها الشخصية وتجربتها الذاتية، والذات الجمعية الكلية الشاملة الممتدة عميقاً في الشعور والذاكرة العامة والتاريخ والأسطورة، وما يتمخض عنه ذلك من تلاق واتحاد وتفاهم بين الذاتين والذاكرتين والتجربتين، حتى لكأنهما في لحظات شعورية - إبداعية معينة ذات واحدة وذاكرة واحدة وتجربة واحدة.

أما من الناحية التفصيلية والتنظيمية في كيان التجربة الداخلي ودرجة إسهام فاعلية الذاكرة في خصوصياتها، فإن عملية الإبداع الشعري تبدأ فعلياً((من التجربة الخصبة التي تعرض لها الشاعر، وهي التجربة التي تقع للأنا وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الأنا. تلتقي هذه التجربة الخصبة بتجربة قديمة عند الشاعر تحضره

---

(١) البحث النفسي في إبداع الشعر، ثائر حسن جاسم، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (٢٢٢)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٤٤.

في لحظة الإبداع، ويتم التقاء التجربتين داخل الإطار الذي يحمله، وتنتظمان شيئاً فشيئاً فيكون من انتظامهما القصيدة التي نتلقاها))[1].

وفي ذلك كشف نفسي إبداعي للطريقة التي تجري فيها الفعاليات الداخلية الدقيقة لعملية التنصيص، إذ تأخذ الأنا الشاعرة موقع المركز في اتصالها بالتجربة، وتمثيلها للذاكرة والتقائها بمخزونها الذي يتوافق مع خصوصية تجربتها، من أجل الانتظام في سلسلة عمليات التنصيص وإجراءاتها الفنية المتدرجة.

غير أن التجربة الشعرية في عمقها الذاكراتي من طرف، وقابلياتها على استيعاب المعطيات والفروض الإبداعية الأخرى من طرف آخر، لا تقف عند حدّ معين ولا تكتفي بعناصر معينة، إذ إن ((التجربة الشعرية في جوهرها تستمد نسغ حياتها من وجود الشاعر الوجداني وحضوره الحسّي وآفاقه التأملية، في جو خاص يختلف كل الاختلاف عن الأجواء الاعتيادية لا في الشكل فقط بل في تكوينه كذلك. وهذا العالم من الشمول بحيث تتداخل فيه الأحاسيس والمشاعر واللغة والذاكرة معاً، في عملية مكثفة بالغة التعقيد تستمد وجودها من الحياة على نحو مباشر أو غير مباشر، في ماضيها وحاضرها ومستقبلها معاً))[2]، حيث تتداخل هذه

---

(1) البحث النفسي في إبداع الشعر، ثائر حسن جاسم، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (٢٢٢)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٧٠.

(2) الطريق والحدود - مقالات في الأدب والمسرح والفن - ، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الأعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧ :٢٧٨.

العناصر كلها تداخلاً إبداعياً منتجاً يمنح التجربة الشعرية طاقة مضاعفة، يكون بوسعها استغلال مقتنيات الذاكرة المرشحة للدخول في فعل التنصيص الشعري على أمثل وجه وأكفأ صورة.

إنّ هذا الشكل المعقّد والمركب لمفهوم التجربة الشعرية وهو يتلاءم ويتوافق مع معطيات الذاكرة في هذا السياق، يوجب على الأنا الشاعرة في تمركزها والتئامها أن تصبح هي نفسها العالم بكل عمقه وجلاله واتساعه، وأن تنقب عن الأشياء جميعها في ذاكرتها وأعماقها حيث تثوي الثروات الداخلية النفيسة، المتكونة من خصائص التجربة في نسقها الروحي وسخونتها الباطنية القادمة بفعل التوترات الخصبة التي تخضع لها اللحظات الشعورية، وهي تنهض بمهمة تغذية الروح الشعرية وتموينها بأكثر العناصر قدرة على الدخول الحر والدينامي في فعالية التنصيص[1].

يلجأ الشاعر في سياق تجربته الشعرية وبمقتضاها الى المرجعية الذاكراتية ((ليبحث عن مدى لصوته وأصداء لتجربته، ويفتش عن وجوه تعكس تجربته أو تؤكدها أو تضيف إليها، وهنا يكون اتجاه الشاعر إلى الأصوات الشعرية مقصوداً، ويكون انتقاء الوجوه التراثية عقلياً، ومشروطاً بالتجاوب الإنساني بالمعنى الرحب للكلمة))[2]، على النحو الذي يفتح التجربة الشعرية على آفاق أوسع تجعلها أكثر قدرة

---

(١) يُنظر الفلسفة والشعر، عزيز الحدادي، مجلة (عمّان)، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ع (٥٢)، ١٩٩٩ :٧٨.

(٢) الصوت وأبعاده، د. مشهور فوّاز، مجلة(عمّان)، عمّان، العدد ٥٢، ١٩٩٩ : ٣٠.

وأيسر سبيلاً على استثمار معطيات الذاكرة، وتشغيلها في فضاء التنصيص بما يجعل النص ملغوماً بالإشارات الحيّة ومكتظاً بالمرجعيات المغنية لكثافته الشعرية.

وربما أُتيح للقصيدة الحديثة بحكم حداثتها واتصالها بالمنجز الشعري العالمي وسعة تقنياتها وعمقها وانفتاحها، أن تفيد أكثر من هذه الإمكانات مستغلةً إياها على نحو أمثل لتطوير واقعها النصّي، من أجل اشتغال أعمق وأكثر حيوية في منطقة التلقي على صعيدي التفسير والتأويل.

تمكنت القصيدة الحديثة من تطوير تقنياتها على المستويات كافة ولا سيّما في لحظة الكتابة حيث ((لا تخضع إلى تصميم قبلي أو تخطيط مسبق، بل أنّها تصدر عن حدس معقّد ومضمر يشبه ذلك التصميم المضمر للمراحل التي تمر بها القصيدة وتتكامل من قبلها))[1]، وهو ما يعطيها فرصة استثمار حيوي أوسع نشاطاً لتفاصيل التجربة، وتحفيز أشدّ لحالات الذاكرة في تمظهراتها المختلفة.

ربما كان الشعر من أكثر الفنون الإبداعية القابلة للتنصيص تشدّداً في استعمال مخزونات الذاكرة، لأنه من الفنون التي تعتمد بالدرجة الأساس على عنصر الإيحاء، وبالتالي فهو لا يستدعي مخزون الذاكرة على نحوٍ كلّي وعفوي بدرجة واحدة بل يسعى إلى

---

(1) في النقد والأدب، ايليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج ٥، ط١، ١٩٨٠ : ٨٠.

اقتناص الكثافة الخصبة التي تقدم الظلال الكثيفة والعميقة للتجربة ، وتثمير خصائصها ورؤاها الفنية من أجل واقع شعري أكثر إبداعاً.

ويخوض الشعر في هذا السبيل سلسلة عمليات معقدة ، لا تقابله تنصيص الذاكرة بالإفصاح التام والكلي والشامل عن موجوداتها لأنه لا يحتاج إلا إلى نسبة معينة منها تصلح فيما بعد لآليات فعل التنصيص ، فالشعر في حالاته التنصيصية يبقى((ميدان تجسيدات متواصلة ، وتناسخات مرهفة ، لكل قطعة شعرية حيوات سابقة تطوى ذكراها إلى حدّ أن الجهد المبذول لأحياء الذكرى لا يستعيد إلا بقايا مادة لا تفصح عن الصورة الوحيدة الجيدة للقطعة المعنية))[1] ، وهذه البقايا التي تتركها المادة مشبعة بإشارتها وإيحاءاتها هي النواة التي تقيم عليها القصيدة مشروع بنائها ، وتسعى آليّاتها إلى الارتفاع بها إلى مستوى التجربة على النحو الذي يمكن أن تتشكل رؤيتها ، ومن ثم تسعى إلى تثمير مكانتها ودمجها بالحيوات الشعرية الأخرى الكفيلة بإنجاز عملية التنصيص.

إن الرؤية الشعرية التي تتمخض عنها التجربة الشعرية في واحدة من أهم مراحل تشكلها وصيرورتها الإبداعية ، تمثل الحالة ذات الفاعلية الأقرب إلى عملية التنصيص ، إذ إن المادة المستوحاة

---

(١) الكتابة والتناسخ، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥ : ٢٢-٢٣.

من وهج الذاكرة وقد
هنا إلى مستوى عال من النضج والاستعداد.

فالرؤية الشعرية في هذه المرحلة ((تحاول النفاذ إلى عمق حقائق الأشياء وتغور في مظاهرها وروافدها ومكوناتها ، وهذا النفاذ لا يتأتى إلا بواسطة التوكؤ على الذات والذاكرة))[1].

ولا شك في أن التئام الذات الشاعرة والذاكرة الشعرية يؤلف آلية عمل شديدة الفعالية تسهم أول ما تسهم في مساعدة الرؤية الشعرية على القيام بمهامها العملية ذات الصفة الفنية الإبداعية على طريق التنصيص ، و لا سيما إذا أدركنا دقة وحرفية هذه المهام والمسؤولية الخطيرة التي تضطلع بها ، بحيث تكون حداً فاصلاً بين إمكانية نجاح التجربة عبر وصولها على رؤية ناضجة ومنتجة ، وإخفاقها في عدم قدرتها على الوصول إلى مثل هذه الرؤية والاكتفاء برؤية ناقصة وقاصرة ، لا تكون قادرة على الفعل والتفعيل والتعبير والإنتاج ومن ثم الإسهام الكبير في عملية التنصيص.

وتقوم عملية التنصيص باعتمادها على كل هذه القوى المتاحة بإنتاج القصيدة بعد أن تتوافر لها كل سبل التشكّل والتكون المثالية ، تلك القصيدة التي ((يجب أن تمتلك الكثافة التي يجدها المرء في صحوة الحلم .. وأن تتضمن عناصرها أقل ما يمكن من

من وهج الذاكرة وقد خضعت لفعل تثميري خلاق ومبدع تصل هنا إلى مستوى عال من النضج والاستعداد.

فالرؤية الشعرية في هذه المرحلة ((تحاول النفاذ إلى عمق حقائق الأشياء وتغور في مظاهرها وروافدها ومكروناتها، وهذا النفاذ لا يتأتى إلا بواسطة التوكؤ على الذات والذاكرة))[1].

ولا شك في أن التئام الذات الشاعرة والذاكرة الشعرية يؤلف آلية عمل شديدة الفعالية تسهم أول ما تسهم في مساعدة الرؤية الشعرية على القيام بمهامها العملية ذات الصفة الفنية الإبداعية على طريق التنصيص، و لا سيما إذا أدركتا دقة وحرفية هذه المهام والمسؤولية الخطيرة التي تضطلع بها، بحيث تكون حداً فاصلاً بين إمكانية نجاح التجربة عبر وصولها على رؤية ناضجة ومنتجة، وإخفاقها في عدم قدرتها على الوصول إلى مثل هذه الرؤية والاكتفاء برؤية ناقصة وقاصرة، لا تكون قادرة على الفعل والتفعيل والتثمير والإنتاج ومن ثم الإسهام الكبير في عملية التنصيص.

وتقوم عملية التنصيص باعتمادها على كل هذه القوى المتاحة بإنتاج القصيدة بعد أن تتوافر لها كل سبل التشكّل والتكون المثالية، تلك القصيدة التي ((يجب أن تمتلك الكثافة التي يجدها المرء في صحوة الحلم ... وأن تتضمن عناصرها أقل ما يمكن من

(١) فعل الشعر – المعرفة الشعرية، مسلم الجابري، مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد ٨، ١٩٧٨ : ٢٨.

المواد الهامدة))[1] ، القادمة من رصيد الذاكرة.

إن هذا المستوى المتقابل بين مفهوم الكثافة التي يجدها المرء في صحوة الحلم ، وتضمن العناصر أقل ما يمكن من المواد الخامدة ، هو في الحقيقة شكل من أشكال الجدل المنتج الذي يحقق قيمة جوهرية عليا للرؤية الشعرية في القصيدة ، ويحقق لها قدراً عالياً من التوازن الفني والموضوعي. وتؤدي الذاكرة دوراً بارزاً واستثنائياً في تنظيم هذه الموازنة وتثمير خلاصتها الفنية وذلك لأنّ أنموذج الكثافة التي يجدها المرء في صحوة الحلم فعالية تمتد جذورها إلى أعماق الذاكرة ، فضلاً عن إن المواد الهامدة هي تلك البقايا التي تتخلف من استثمار ظلال الذكريات وتجلياتها وإيحاءاتها التي تقدمها الذاكرة بوصفها مادة أساسية في عمليات التنصيص وإنتاج القصيدة .

تختزن الرؤية الشعرية الناضجة المعبّرة عن تجربة شعرية عميقة مؤهلة ذاكراتياً وخيالياً ، نزعة إنسانية تعبر من جهة عن وجهة النظر المستخلصة من فضاء الذاكرة في الحياة والإنسان والأشياء ، وتنفتح من جهة أخرى على المقولة التي تحملها القصيدة بعد أن يتكامل تشكلها الفني وتكشف عن قولها الشعري.

وقدر تعلق الأمر بالشعرية العربية فإن الشعر العربي لم يكن ((انعكاساً مباشراً للواقع ، بل كان بنّية موحّدة تقدّم رؤية فنية للحياة وتعبيراً رمزياً عنها ، يكشف علاقة الإنسان بمظاهر وجوده

---

(١) النقد الأدبي - تاريخ موجز- ، ويمزات برووكس، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب، دمشق، ج ٢، ١٩٧٧ : ٢٢٩.

الخارجي والموقف المتجاوز والمتخطي للإنسان الفنان المبدع. هذا التوجّه الفني يؤدي إلى إلغاء عنصر الزمن بما هو تسلسل وتتابع))[1]. بمعنى أن الذاكرة التي تحتضن التجربة وتغذيها وتكشف من خلالها عن رؤية ، وبما تنطوي عليه من أحداث وقضايا ، هي التي تفصل التجربة عن زمنيتها وتعيد تأهيلها للدخول في تجربة النص (التنصيص).

وبذلك فإن تجربة النص هيّ خلاصة رؤية شعرية مستندة إلى تجربة شعرية تشتمل على عناصر الشمول والتركيز سوية.

ويمكن لهذه الرؤية الشعرية في سياقاتها الباطنية والاستشرافية أن تتمخض عن رؤيا إبداعية ، يكون التركيز فيها أعلى وأشد للتعبير عن حلم الشاعر ، وتجسيد هذا الحلم في منطق شعري عميق الغور في الذات الشاعرة((منطق باطني يصدر عن كل إنتاج فني. هذا المنطق الباطني هو الذي ينظم عناصر الرؤيا الإبداعية ، ويوفق فيما بينها من خلال حشد شتى أجهزة الفنان الشعورية واللاشعورية))[2] ، ودفعها باتجاه عمل نوعي تتماهى فيه المفردات وتندمج العناصر من أجل الوصول إلى حالة تشكيل إنموذجية تمنح التنصيص الشعري هويته الفنية.

تشتغل الذاكرة داخل هذه العمليات المتشعبة والمتشابكة والمتداخلة . فضلاً عن وظيفتها المرجعية التموينية والمغذية- بوصفها

(1) الحرب في الزمنين التاريخي والشعري، د.ريتا عوض، (مجلة العربي)، الكويت، العدد ٥٣٩، ٢٠٠٣ : ٧٤.

(2) الرؤيا الإبداعية في شعر الهمشري، د. عبد العزيز شرف، دار المعارف، القاهرة، ١٢.

وسيطاً حيوياً بين الفضاء الأنوي/الذاتي/السيري عند المبدع، والبناء العمل الإبداعي وتقنياته وفعالياته في إنموذجها الإبداعي والشكلها الشعري.

إن التعالق بين مسارات الأدبي - الشعري ومسارات الذاتي - الباطني ((هو في أصله جوهري من خلال قناة الذاكرة))[1]، يعمل فيما يحدد مضمون مسارات الأدبي - الشعري وهو يكشف عن شكل الأدوات العاملة في حقل التنصيص وطبيعتها وحداثتها، كما يحدد أيضاً محتوى الذاتي - الباطني بتركيزه وعمقه وثرائه وهو يشحذ الأدوات من أجل وضع تنصيصي أمثل وأكثر شعرية.

تعدّ اللغة أكثر أدوات التعبير أهمية وخطورة، ومن أكثرها صلة بمخزونات الذاكرة المعدة فنياً لعملية التنصيص، واللغة في النص هي ((إنتاج للذات في تدخلها مع بنيات خارجية في انفتاحها على نفسها لاسترداد المكبوت والمسكوت عنه عبر وساطة الذاكرة. فالذاكرة تماه نصيّ ومرجع وجودي وقناة للتفاعل بين الكلمة/المفردة وإرسالات الدال في درجته من الوعي واللاوعي))[2].

واللغة في هذا الدور المتميز الذي تنهض به من خلال خضوع آليتها الداخلية الكاشفة لحركة التفاعل الخاصة بين الدال والمدلول، يجب أن تكون مقتصدة أشدّ الاقتصاد في تشكيلاتها ومركزة في

---

(١) النص الأدبي ومرجعياته، محمد دخاوي، مجلة (الرافد)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد ٦٤، ٢٠٠٢ : ٣١.

(٢) النص الأدبي ومرجعياته، محمد دخاوي : ٣١

نماذجها ليكون بوسعها إدراك اللحظة الشعورية المتوترة، التي تحدث ذلك الانسجام والتماهي الفريد بين المكونات لبلوغ وضع تنصيصي على قدرٍ عالٍ من الكفاية الشعرية، على صعيد التناسب الفني في وحدات التشكيل من جهة، وعلى صعيد تمثيل النزعة الإنسانية المكتنزة في الذاكرة من جهة أخرى.

يتسع دور اللغة بوصفها أهم أدوات تمثيل خطاب الذاكرة في عملية التنصيص، ليشمل قدرة شاملة على إخضاع المرجعيات والعناصر والأدوات والآليات والتقنيات الداخلة في العملية كافة لسلطتها، وتحويلها إلى كلٍّ مرجعي متكامل يتقدم إلى منطقة الإبداع الشعري عن طريقها ومن خلال قناتها. إذ إن اللغة في هذا السبيل تؤسس مدخلاً يساعد ((في عملية التعرف على إلغاء الثنائية المشهورة بين الذات والموضوع))[1]، كما يساعد في الوقت نفسه ((على إلغاء الثنائية بين العمل والمؤلف))[2]، بوصفهما ثنائيتين تقليديتين كانتا تسهمان في تعرّف ناقص وغير عميق لإشكالية التنصيص في العمل الشعري خاصّة.

ويؤلف الحنين بقيمته الشعورية واللاشعورية العليا عنصراً أساسياً وجوهرياً في عملية التذكر، وربما لفرط حساسيته يتجلى نشاطه في

---

(1) بعد الحداثة - صوت وصدى - ، د. مصطفى ناصف، النادي الثقافي الأدبي، جدّة، ط1، 2003 : 19.

(2) المصدر نفسه : 19.

عملية التنصيص الشعري أكثر من أي مجال تنصيصي آخر.

إن الحنين في هذا المستوى من الفهم والإدراك ((هو جوهر الشعر وذلك لأن للإنسان ذاكرة تحفظ الماضي ورؤيا للمستقبل تخلق من خلال حركة الحاضر))[1] ، لترتفع بحالة الحنين بمضمونها الإنساني العميق إلى حالة شعرية نادرة.

وتسهم أدوات البنية الدرامية التي لها مساس معين بعمل الذاكرة في فعالية التنصيص الشعري ، ومن أبرز هذه الأدوات وأهمها (الحوار) الذي يأخذ أشكالاً مختلفة في تمثيلاته الشعرية ، ذاهباً إلى تعميق الإحساس بالحالة المستمدة من الذاكرة من أجل الارتفاع بقيمة التجربة فيها ، وخلق حركة دلالية وإيقاعية تزيد من معدلات الطاقة الشعرية في فضاء التنصيص.

والشاعر إنما يتكئ ((على الحوار لتعميق البنية الدلالية في النص في حال استناده إلى الذاكرة القريبة))[2] ، التي تزود عملية التنصيص بمواد ما زالت تحتفظ بسخونتها وحيويتها وتأهيلها للتفاعل والتمويل.

وفضلاً عن ذلك فأن كل الآليات الأخرى تعمل بتركيز وكثافة على استثمار طاقات الذاكرة في عملية التنصيص الشعري.

---

(١) شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠ : ٥٥.

(٢) يوسف الخطيب - ذاكرة الأرض، ذاكرة النار - ، فائز العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤ : ٢١.

إنّ تمظهرات الذاكرة بين حقل التجربة الشعرية بإفرازاتها الحسيّة، وحقل الرؤية الشعرية بانعكاساتها التصورية والإشراقية، وحقل الأدوات بفاعليتها الإجرائية والتكوينية تأخذ بالانتعاش واكتساب قدرات جديدة مضافة على الفاعلية والتفعيل كلما كان التجانس والتوافق والتفاعل بين هذه الحقول على أشدّه، بحيث تصبح عملية تنصيصها في مساحة قصيدة واقعاً فنياً يذهب إلى تسخير كل إمكاناته الإبداعية، ويسهم في إنتاج قصيدة ذات بناء شعري متميز في اعتماده التشكيلي على فضاء الذاكرة.

ذاكرة الرواد وشعرية التنصيص

شغل مصطلح (الرواد) الخاص بقصيدة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (الشعر الحر) الدرس النقدي العربي طويلاً ، وذهب كثير من النقاد والدارسين مذاهب شتى في مسألة تحديد أسماء الرواد، استناداً إلى جملة معايير بعضها تاريخي وبعضها الآخر فني ولكل طائفة منهم حججه وبراهينه على صواب وجهة نظره.

يقف في مقدمة هؤلاء الرواد نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب وهما يتنازعان قصب السبق في تصدّر مشهد الريادة ، إذ((نظم كل منهما -دون اطلاع على عمل الآخر- قصيدة على الشكل الجديد في وقت متفاوت في أواخر سنة ١٩٤٧ أما ما يذكره بعض النقاد من محاولات سبقت هذين الشاعرين فلا نعتّد بها ، وأقصى ما يصح عليها أنها تمهيدات لظهور الشكل الجديد))[1].

ويلتحق بهما مباشرةً عبد الوهاب البيّاتي الذي اشتهر ((بعد ظهور السيّاب والملائكة ، وطلع على العالم الأدبي شاعراً حديثاً مكتملاً عام ١٩٥٤ عندما نشر ديوانه الثاني(أباريق مهشمة). بدأ البياتي يكتب الشعر

---

(١) قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١ :٢٤٩.

الحرّ في أوائل الخمسينات ، لكن هذا الديوان هو الذي أقام شهرته بين الشعراء المحدثين وغيّر انطباع القراء القديم بأنه شاعر رومانسي كان قد لحق به من ديوانه الأول (ملائكة وشياطين) عام ١٩٥٠))[١].

وينضمّ إليهم بلند الحيدري ليكمل الضلع الأخير في المربع الذهبي الذي طالما تردّد ذكره في معظم المدونات النقدية الخاصة بهذه الظاهرة ، حيث يمثل الكوكبة الرباعية الأساسية التي قادت حركة الشعر الحرّ ، ومن ذلك ما يذكره على سبيل المثال ، د. إبراهيم السامرائي في معرض معالجته للغة في شعر الرواد بقوله ((إن الشعراء الجدد جاءوا بأشياء جديدة من حيث الاستعمال اللغوي ، وهو أمر واضح نلمسه عند الكثير منهم ، ولا يتبع هؤلاء الشعراء منهجاً واحداً في فنهم ، فكما اختلف الأقدمون في طرائقهم ، اختلف هؤلاء أيضاً فلكل منهم منهجه وطريقته ، فالبياتي مثلاً يختلف عن الحيدري كما يختلف السياب عن الملائكة))[٢].

ولعلّ من دواعي تقاربهم والتئامهم وجود قدر عال من التجانس الزمني والمكاني بينهم ، إذ ((إن عمر نازك الملائكة وهي أكبرهم

---

(١) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١ :٦٠١.

(٢) لغة الشعر بين جيلين، د. ابراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط ٢ ، ١٩٨٠ : ١٩٥ .

سناً كانت دون الخامسة والعشرين -ولدت في ٢٣ آب ١٩٢٣-))[١] حين استدلت على الشكل الشعري الجديد ، ((وكان كل من بدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي ويصغرها بثلاث سنوات -ولدوا جميعاً في عام ١٩٢٦-))[٢] ، هذا فضلاً عن عيشهم متقاربين في مكان واحد (مدينة بغداد) ، وفي ظل مناخ ثقافي ومعرفي واحد.

إلا أن ذلك لم يمنع دارسين آخرين من إضافة شعراء آخرين إلى هذه الكوكبة الرباعية وربما كان أقرب من أضيف إلى القائمة هو شاذل طاقة الذي وصفه البعض بالرائد المنسي[٣].

وقدر تعلق الأمر ببحثنا فإن هذا الأمر -على أهميته- لا يدخل كثيراً ضمن اهتمامنا ، طالما أن بحثنا يناقش ظاهرة إبداعية خاصة تحفل بالنصوص على حساب الأسماء والتاريخ.

لذا فأن الاكتفاء بالشعراء الثلاثة المتفق عليهم يكفي -في نظرنا- لاستقصاء الظاهرة وقراءتها وتحليلها على وفق الشروط الموضوعية والفنية التي يقترحها البحث في مفاصله المتعددة. وإذا ما أردنا أن نعطي صورة أقرب إلى الشمول للذاكرة عندّ الرواد ، فبوسعنا الإفادة

---

(١) وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق، سامي مهدي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد ٣٨٧، بغداد :٢٠.

(٢) المصدر نفسه : ٢٠.

(٣) ينظر: شاذل طاقة رائدا منسيا ،د. عبد الرضا علي ، مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد ٤، ١٩٩٠.

من تقسيم الذاكرة الذي حظي به (بروست)، إذ وصفت الذاكرة عنده بأنها ((ذاكرتان، الأولى (ذاكرة عقل)، والثانية (ذاكرة جسد)، الأولى بعيدة وعميقة وصعبة والثانية قريبة وآنية وسهلة، والأولى مركزها وموجهها العقل، بينما الثانية ذات مركز عاطفي لأنها انفعالية))[1].

إن ذاكرة السياب ونازك الملائكة على وفق هذا التقسيم هما من النوع الثاني (ذاكرة جسد)، مع اختلاف واضح بينهما في طبيعة هذا النوع ومظهره، كما أنه يمكن اعتبار ذاكرة البياتي من النوع الأول (ذاكرة عقل).

تتمظهر ذاكرة بدر شاكر السياب بوصفها (ذاكرة جسد) بالكثير من الخصائص العاطفية والانفعالية التي يوجبها هذا النوع من الذاكرة، إذ برع نصّه الشعري ((في التعبير عن اللهفة إلى الماضي، وتكاد أن تكون قصائد هذه اللهفة من أروع ما انشده الشعراء في بيان قسوة الزمن الذي يمر والعمر الذي يتقادم))[2]، وتجسد هذه اللهفة عنوان فعل الذاكرة لديه وقيمة ذلك في اعتماد شكل التنصيص الشعري، وما يحمله من فيض روحي وحسّي وعاطفي متدفق.

إن فاعلية تنصيص الذاكرة عند السياب لها علاقة وثيقة جداً

---

(1) البقع الارجوانية في الرواية الغربية، حسن حميد، كتاب الرياض، العدد (١٢٤)، مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض، ٢٠٠٤: ١٨٩.

(2) بدر شاكر السياب رائد الشعر الحرّ، عبد الجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦: ١٩.

بالسيرة الذاتية التي تحولت عنده ((إلى سيرة (شعرية) وشعبية، أي أسطرة الواقعة وتحوير الأسطوري معاً، فلأنه مهووس بتجربته الشخصية (حالة مرضه) تحولت إلى (سيرة شعبية) بالرواية عند الناس، وفي الذاكرة الجمعية .. بذلك حول الخاص إلى عام وأغنى (السيرة) الشخصية بحمولاتها الإبداعية ودالها الفني (الخلق).))[1].

ويمكن أن تضاف إلى (حالة مرضه) حالتان أخريان هما (حالة فقره) و(حالة قلة حظه من الجمال الشخصي)، حيث عملت مجتمعة بوصفها مصدّات نفسية واجتماعية مركزية كوّنت شخصيته الشعرية، وأسهمت إسهاماً عميقاً في تشكيل ذاكرة خاصة في علاقتها بالزمن الماضي/زمن الذاكرة، إذ إن هذه المصدّات دفعتهُ أولاً إلى تغييب الحاضر، وثانياً النظر إلى المستقبل بشك وريبة وعدم ثقة.

فلم يتبق أمامه بازاء هذا الوضع إلا المكوث الدائم في منزل الذاكرة، لأنه الملاذ الوحيد الذي يمكن أن يلمح فيه صورة مشرقة للحياة ومبرراً للاستمرار في حياة الذاكرة وحياة النص.

كثير من قصائده تحتفي بمخزونات الذاكرة وهي تستعيد بعض أشكالها بعنف أحياناً على النحو الذي يمكن فيه وصف ذاكرة السياب في كثير من أحوالها الشعرية بأنها ذاكرة ضارية.

فتجربة السياب تجربة داخلية وعنيفة وسريعة العدوى، تجربة

---

(١) تخصيب النص، محمد الجزائري، منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ط١، ٢٠٠٠ : ٧٩.

ذات طابع شخصي مأساوي فريد من نوعه ، وكانت قصائده في جذورها الذاكراتية تعبيراً حيّاً عن هذا المخزون الدامي[1].

كما أنها ذاكرة بصرية حيّة لها علاقة بحيوية التجربة وحرارتها ودفئها وانتمائها الكلّي الى ذاتها وكينونتها بحيث تتحول هذه الذاكرة الى ذاكرة العالم كلّه وتشوي فيها أعمق الثروات والكنوز وأكثرها ثراءً ، لتكون تجربته الروحية التي تتكشف عن هواجس الشاعر ووساوسه وتخيلاته.

وذاكرة السياب بانتمائها العميق والمصيري الى الماضي فإنها تكتظ بالحنين وتتلوّن به ، ويعكس نصه الذاكراتي انغماراً هائلاً في بحر من الحنين لا يكاد ينتهي الى الطفولة والى المكان والى اللحظات الزمنية الخاصة وحتى الى رؤى الماضي وأحلامه وأوهامه ، وكل ما يتعلق بخصائصه وتفصيلاته وجزئياته.

إن قصائده بمكوثها الدائم تقريباً في منزل الذاكرة كانت جميعاً أشبه بـ((مذكرات تدوّن تباعاً))[2] ، لأنها تعبر في الأغلب الأعم عن ذكريات لها زمنها ومكانها وحدثها تهيمن على ذاكرة حسيّة دائمة الحيوية والاتقاد ، وذات صلة فعّالة وديناميه وكلية مع نداءات الذات

---

(1) يُنظر مملكة الفجر - دراسات نقدية- ، علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨١ : ٩٨.

(2) بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره- د. إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ط٤ ، ١٩٧٨ :٤٠٩ .

الشاعرة في تجربتها ورؤيتها الشعريتين.

ويرى د. إحسان عباس أن قصائد السياب الأخيرة خاصةً تتكىء ((على تتابع الحركة والخبر السردي ولا سيما في قصائده التي يفرغ فيها ذكريات الماضي))[1] ، في إشارة إلى الإفادة من تقنيات السرد وآلياته ، تلك التي تتوافق بنائياً مع حال التعامل الفني والتشكيلي مع مواد التنصيص القادمة من قاع الذاكرة.

كما يؤكد د. عباس في معرض تحليله للظاهرة الحاسمة في انتماء حياة السياب وشعره إلى الذاكرة ، إن وقوعه المبكر نسبياً في براثن المرض كان أهم سبب قوّى التفاته إلى ذكرياته[2] ، والنهل منها وتسخير تجربته الشعرية في أهم حلقاتها لاستيعابها ، ومن ثم الاتجاه إلى أسطرتها.

ولم يكن أمام هذه الذاكرة الحيّة التي استغرقتها تجربة شعرية عميقة وكثيفة وذات مستوى فني وإبداعي عالٍ ، إلا أن تمتد إلى فضاء الحلم لتطوّر إمكاناتها به على النحو الذي يكون بوسعها الاستيعاب والتمثل ، ومن ثم الانتقال إلى مرحلة التنصيص في أعلى مراحلها الفنية والتشكيلية.

فقد اعتمد السياب في جانب مهم وكبير من ماضيه ((على

---

(١) بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره- د. إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ط٤، ١٩٧٨: ٤٠٩ .

(٢) يُنظر بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره:٣٨٩ .

الحلم إذ إن أكثر الحاضر كان خلواً من الأحداث ، ومعنى ذلك أن السياب لو حاول أن يكتب مذكراته لجاءت مُخففة بطيئة ضعيفة الحركة ، وهي إما أن تعتمد التأمل في تجارب الماضي والحاضر وذلك شيء لا يحسنه ، وإما إن تحوي أحداثاً مثيرة (عدا فترة الخصومة مع الشيوعية) وهو لا يملكها ، ولهذا أحسن صنعاً بمذكراته حين صاغها في قوالب شعرية))[1].

تشارك ذاكرة نازك الملائكة ذاكرة زميلها السياب في كونها (ذاكرة جسد) ، لكنها ذات مركز أكثر عاطفية وانفعالاً من ذاكرة السياب ، فهي ذاكرة حلمية في نسق آخر يختلف عن الذاكرة الحلمية السيابية في أنها تقوم على مطاردة حلم الحاضر والمستقبل في الذاكرة ، والركون على الحسّ الرومانسي العالي الصوت من أجل التستر على ثقل الراهن وفداحته ، كما يمكن أن نصطلح عليها بأنها ذاكرة يوتوبية تلتذ بمطاردة اللاجدوى والفراغ والحلم المفتوح ذي السيولة الحلمية العالية.

إنّ استقصاءً عميقاً وشاملاً لتجربة نازك الملائكة الشعرية لاستكشاف تمظهرات الذاكرة وإفرازاتها ، يقودنا إلى اكتشاف حقيقة أن ((الحبيب والرجل حاضر في اغلب قصائدها... وإنها لتخاطبه وهي في دوامة من مشاعرها المتناقضة... ومن خلال القصائد تبدو الشاعرة مقيّدة إلى ذكرياتها ... وهي ذكريات تجربة فاشلة مرّت ...

---

(١) يُنظر بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره: ٣٩٠.

تعطي في نفس الشاعرة أرجاعاً مختلفة .. إنها صراع بين الذات وصراع مع الحبيب ، وتظل الشاعرة مشدودة إلى تناقض أحاسيسها فهي تكره ذكرياتها وتحبها - وهذه الذكريات التي ترقد في الأعماق مشلولة خائفة حيرى - لها صدى جامد الواقع .. وهي رؤى عابرة هي في واقع القصائد حضور دائم لا تنفك الشاعرة تلجأ إليها.. لا يغني من حاجتها إلى مادتها إن الشاعرة لا تفتأ تشكو منها وتشجيها))[1].

هذه هي القصيدة الملائكية بكل تجلياتها الإنسانية وتمظهراتها الذاكراتية وهي تعبر عن تجربة شعرية مركبة وإشكالية.

ومن أبرز مظاهر تركيب تجربتها الشعرية وإشكاليتها أنها تذهب إلى الحلم وتتناوله وتتفاعل معه بوصفه معادلاً موضوعياً للذاكرة فهي تصف ((حياتها في القصيدة التي وجهتها إلى الشاعر الإنكليزي (جون كيتس) في ديوانها الأول (عاشقة الليل) بأنها (حياة فتاة من الحالمين) ، وتقول عن نفسها في مكان آخر بأنها (شاعرة الأحلام) ، وتتكرر كلمة (الحلم) في شعرها بإفراط يلفت النظر حتى لا تكاد قصيدة من قصائدها تخلو من وجود اللفظة أ الأجواء التي تعبر عنها))[2].

---

(١) القصيدة الملائكية والجواهرية والدرويشية والقبانية، د. عبد الرحمن ياغي، دار البشير عمّان، ط١، ١٩٩٨ : ٢٨.

(٢) بنية الحلم في شعر نازك الملائكة، د. ضياء خضير، مجلة عمّان، عمّان، العدد ٤٩، ١٩٩٩ : ٤٩.

إن هذا الحلم الشعري في حقيقته حلم إشكالي ينطوي على قدر كبير من السرية والغموض ، ويمكن وصفه في إطار هذه الداخلية بـ(ذاكرة الحلم) أو (حلم الذاكرة) فثمّ تعلق الأمر بالاختفاء والتقلص.

لذا فإن قصائدها مرّت بمرحلتين في مستوى فاعلية الذاكرة ، وفي كل مرحلة تخوض تجربة مختلفة تناسب شروط الرؤية فيها ، فـ((ما تستبطنه قصائد (مرحلة المقدمة) يفرض عليها أنساقاً تعبيرية قادرة على تمثله ، أو الإيحاء به ، ولما كان (ذكرى الأشياء الغائبة) هو القرار الذي تتكشف عنه هذه القصائد ، كان حتماً على أنساقها التعبيرية أن تدل على التلاشي والضمور))[1]. إذ إن دلالة الغياب تقود إلى إنتاج هذا النوع من الأنساق التعبيرية ، التي تشهد تحولاً مناقضاً في المرحلة المعاكسة ، إذ ((حين تكون الصور دالة على الحضور ، فإنها تكون ذات وظيفة تتحدد بموجبها المسافة التي تكون فيها ذكرى الأشياء عميقة في الغياب))[2].

وقد أسهمت هذه المداخلات الذاكرا –حلمية عند نازك في تعزيز البنية التشكيلية في نصوصها ، وضخها بعناصر إبداع وأدوات تعبير جديدة أغنت المتن الملائكي وأثرت خصائصه الفنية ، إذ أدى

---

(1) متن نازك الشعري، خالد علي مصطفى، مجلة الأقلام، العدد ١ - ٢، ١٩٩٣ : ١١٨.

(2) المصدر نفسه : ١١٨.

مفهوم الزمن ((دوره في إبراز التمظهرات السردية في النص الملائكي، فغالباً هناك حدث وقع في الماضي، أو يراد له أن يتحقق في المستقبل، وبين الماضي والمستقبل تشكل العناصر الدرامية ترددات منتظمة مالئة فسحة الزمان – المكان الذي تجري فيه التحوّلات وحركة التردد ما بين الأمس والغد))[1].

وبذلك تكون نازك الملائكة قد أفادت من مستويات تنصيص الذاكرة في تعزيز فنية النص الشعري الملائكي وتثمير تشكيله.

وتوصف ذاكرة البياتي بأنها ذاكرة مرجعية، مصنوعة، تتأسس من خلال القراءات والشخصيات والأماكن والمشاهدات وتجارب العظماء.

إنها ذاكرة سينمائية تصور وتعرض وتحلل وتنقد أحياناً، لذا فهي من النوع المهذب الذي يتدخل في القراءات والصور ويوجهها توجيهاً معدّلاً، حسب متطلبات التجربة الشعرية وأهداف المقولة التي يريد تكريسها في نصّه.

كما وصفت ذاكرته بأنها ذاكرة تاريخية تتمثل في ((قدرة الشاعر على النظر الى التاريخ والى شخوصه من منظوره الخاص. ومتى تخصصت النظرة دلّت على تفرد الرؤية، ورؤية التاريخ ليست معاينة بل شعوراً به))[2]، وتمثلاً لأبعاده وفلسفته وجوهره وقيمه المعرفية ونزعته الإنسانية.

---

(١) نازك الملائكة أفق للحداثة، طراد الكبيسي: ٢٦.

(٢) روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، عز الدين إسماعيل، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧٨: ١٣٩.

ويذهب أكثر من درس حالات تنصيص الذاكرة في شعر البياتي الى إنه على الصعيد الشخصي الشعري -إستناداً الى هذه المعايير- ((رجل قوي الذاكرة وشاعر كبير يعرف كيف يتصرّف بـ(فن الذاكرة) وأسماء المدن التي ترد كثيراً في شعره هي مدن واقعية، أحياناً بكل تفاصيلها لكنها تعاد صياغتها كما يتمنى مثل طليطلة، غرناطة، قرطبة، إشبيلية، مدريد .. وغيرها. كل هذه مدن تُبعث في شعر البياتي جديدة بقدر ما هي قديمة في الواقع والذاكرة))[1]. وبذلك تخرج ذاكرته الشعرية من فردانيتها وشخصانيتها لتستوعب العام في المعرفي والثقافي والتاريخي، وهو يتجسّد في مظاهر مكانية وزمنية وأسطورية تعود الى مرجعية عقلية تقرب الذاكرة من كونها (ذاكرة عقل)، تنحاز الى تعقيدها وإشكاليتها وصعوبتها شعرياً على حساب عاطفيتها وتأثريتها وانفعاليتها، فذاكرة ((البياتي في الكثير من قصائده ليست ذاكرة شخصية في المقام الأول، وإنما هي ذاكرة ثقافية تاريخية))[2]، تحشد ما بوسعها من إمكانات على هذا الصعيد وتستثمرها على مستوى التنصيص الشعري استثماراً شاملاً وجوهرياً.

وعلى الرغم من هذه الصفة التي تكاد تلتصق بذاكرة البياتي،

---

(١) عبد الوهاب البياتي – الرمادي، القاهرة، مدريد، طراد الكبيسي، مجلة (الأقلام)، العدد ٥- ٦، ١٩٩٣ : ١٨.

(٢) البياتي، الطفولة الشخصية وطفولة الشاعر، رزاق ابراهيم حسن، مجلة (الأقلام)، العدد ٨، ١٩٨٨ : ١٠٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إلا أن الطفولة بوصفها مفهوماً وحياة وشعراً تنحو بذاكرته أحياناً منحى عاطفياً وانفعالياً مشبعاً بالحساسية والتدفق والحنين، وفي الوقت الذي أعطت مفردة الطفولة فيه ((قصائد البياتي من الناحية الفنية عذوبتها ولمساتها الموحية، فإنها أضفت عليه التواصل الحميم مع مضامينها وموضوعاتها))[1]، وكرست أنموذجا ذاكراتياً وجدانياً يعمل جنباً الى جنب –ولو بدرجة أقل– مع إنموذج ذاكراتي عقلي، مثّل على نحو ما فلسفة البياتي الشعرية ومنهجه التنصيصي في التعبير عن تجربته ورؤيته وحسّه الشعري.

وداخل هذا الإطار ذاته وجد محمود أمين العالم في مقالة دالّة بعنوان (الحزن عند عبد الوهاب البياتي)، إن الحزن بوصفه حالة وجدانية وعاطفية ((في شعر عبد الوهاب البياتي ليس فلسفة وليس رؤياً، وإنما هو حياة، هو جزء من النسيج الحي للتجربة الشعرية، وبُعد من أبعادها الأصيلة))[2].

وبذلك فإن تجربة البياتي الشعرية تنفتح على ذاكرة إشكالية تتعدد في أساليب عملها وتنصيصها، مع أنها في الوقت نفسه تُظهر ميلاً أكثر إلى مساحة الذاكرة العقلية لأنها أكثر تمثيلاً لرؤيته الشعرية.

---

(١) البياتي، الطفولة الشخصية وطفولة الشاعر: ١٠٧.

(٢) ربيع الحياة في مملكة الله، دراسات وشهادات في شعر عبد الوهاب البياتي، إعداد وتقديم عدنان حقي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٤: ٥٠.

إن ذاكرة البياتي ذاكرة منفتحة وتنطوي على مرونة عالية في التمثل والتحول والاكتساب والتثمير ومن ثم التخصيص ، لذا فهي لا تتقولب في وضع معين على الدوام.

الباب الأول

الذاكرة الجمعية
وفضاء التنصيص الشعري

- مدخل.
- الفصل الأول ... الطقوس وشعرية الصورة.
- الفصل الثاني ... الأفكار والمعتقدات وهيمنة التشكيل الشعري المشهدي.
- الفصل الثالث ... الرمز وتخصيب المعنى الشعري.

الذاكرة الجمعية
وفضاء التنصيص الشعري

إن تجديد المعرفة بشأن الذاكرة من حيث طبيعتها ومكوناتها وطاقاتها الاستثنائية فتح المجال واسعاً لتناولها تناولاً مختلفاً على شتى الأصعدة والمستويات، فـ((خلال عقدين من الزمن تغيرت الأفكار النظرية حول الذاكرة تغيراً عميقاً. وشهدت هذه الفترة ثلاث (ثورات) بعد أن كانت الذاكرة البشرية تعرف على أنها القدرة على إعادة تنشيط واسترجاع الأحداث الماضية، راحت تبدو شكلاً خاصاً من أشكال المعرفة، إلا أنها تصف أيضاً إدراكنا للحاضر، وتصوغ توقعاتنا، وتتيح الكشف عن الجدّة والتعلّم، ليست الذاكرة شكلاً خاصاً من الاستعراف نفسه، الذي تنمذمج عمله، إذن، فهي لا تقارن بالذكاء بل هي على العكس مسنده الأكثر فاعلية))[1].

بمعنى أنها مسهم حقيقي وفعّال في إنتاج المعرفة الإنسانية وتوجيه حركتها ضمن المجال الزمني والمكاني لنشاط الإنسان، الذي

---

(1) علماء النفس والذاكرة –ذاكرة أم ذاكرات– محمد الدنيا، مجلة الرافد، الشارقة، (٦٥)، ٢٠٠٣: ٣٢.

يتدخل فيها – لاسيّما الإبداعي – في سياسة التعديل والتحوير وإعادة الصياغة على النحو الذي يناسب كل حالة تذكرية، ذلك أن الاستذكار – حسب عالم النفس فريدريك بارتلت – ((هو إعادة بناء أو بناء خيالي فحسب(...) وهكذا فإن الذاكرة نادراً ما تكون أمينة، ولا يهم كثيراً أن تكون كذلك))[1]، لأن الذاكرة وهي تستذكر تخلق المادة المستعادة من منطقة الحفظ لتدخلها في إطار فعالية جديدة تنفتح فيها على الأشياء وتتحرر من كمونها وسكونيتها، فالذاكرة ((لا تكتفي بحفظ الأفعال والأحداث والأمكنة والأصوات والأشياء كما هي في سيرورتها الموضوعية، وكما حصلت في تاريخها الطبيعي وإنما تضفي عليها عند تخزينها قيماً إيحائية إضافية))[2]، إذ ينصهر الواقع والخيال والمقصود به هنا نتاج المخيلة الفردي والجماعي في بعديه الشعوري واللاشعوري، وحين تكون هذه الفعالية الجديدة فعالية كتابية إبداعية فإن عملية الاستذكار ترتفع إلى أقصى حدود نشاطها، إذ تتحفز حيواتها تحفزاً شديداً وبأعلى كفاءة ممكنة من أجل أن تنجح في تحقيق دخول نشيط وخصب وفعّال في ميدان النص الأدبي، لأن النص في

---

(1) علماء النفس والذاكرة –ذاكرة أم ذاكرات- محمد الدنيا، مجلة الرافد، الشارقة، (٦٥)، ٢٠٠٣: ٢٣.

(٢) عندما يتوي الانفعال الذاكرة، فيليبس (اليزابيث)، ت: عمر ياسر منصور، ضمن مجلة الثقافة العالمية، العدد (١٠٥)، ٢٠٠١ ص٧١.

بتشكيله الأدبي ((فضاء دلالي وإمكانية تأويلية ، إنه دال بمدلولات متعددة ، ومن هنا طرحت تعددية القراءات ونسبية القراءة الواحدة ، فالمعنى ليس منصوصا عليه حرفيا ، إنه السّر الغامض بين الكاتب ونصّه والنص هو من يفجر عالم كاتبه وباعتبار مفجر لما يراه (دريدا) بأننا نكتب ذاتنا عبر مكتوبنا))[1].

وإذا كان (موريس بلانشو) يرى في تحديده لمفهوم المؤلف أن ((من يكتب عملاً فهو لا يملك قيادة ما يفعل ، ومن يكتب عملاً فإن عمله يفلت من يديه))[2] ، فإن النص الأدبي الذي ينتجه المؤلف هو حاصل جمع فعل الاستذكار الذي يتدخل في طبيعة المادة المطلوبة المستعادة من الذاكرة ويعيد إنتاجها ، وفعل اللغة التي تقوم بعملية إعادة خلق وإنتاج ثانية ، تجعل المؤلف شريكاً لمكونات التأليف وليس مالكاً لها ومتحكماً في صياغتها.

فاللغة هي الأداة الأخطر في التكوين والتشكيل والخلق بالنسبة للنص ، فهي اكتشاف للذات وتأكيد لهذه الذات من خلال الإنتاج الذاتي الذي يشترك فيه الخارج مع الانفتاح على الداخل للبوح عن المكبوت والتلميح بالمسكوت عنه بوساطة الذاكرة التي تُعدّ قناة التفاعل بين النص ومدلولاته من الوعي واللاوعي[3].

---

(1) النص الأدبي ومرجعياته من التأويلي : إلى الدلالي، محمد دخاوي : ٣٢.

(٢) مفهوم المؤلف في الفكر المعاصر ، سالم يفوت، مجلة (دراسات عربية)، بيروت، العدد ٧- ٨، ١٩٩٧ : ٦٠.

(٣) ينظر: النص الأدبي ومرجعياته من التأويلي إلى الدلالي، محمد دخاوي : ٣١.

في خضم هذا الإنتاج الذاتي الذي تنهض به اللغة في فعالياتها المتنوعة مستعينة بوساطة الذاكرة وهي ((ملكة الشعر لأن الخيال نفسه يُعد ترويضاً للذاكرة، فلا يمكننا أن نتصور شيئاً لا نعرفه مسبقاً وقابليتنا للتخيل هي قابليتنا لنتذكر ما خبرناه مسبقاً ونطبقه على موقف مختلف))[1] تتمظهر شبكة من الرؤى والأفكار والمعتقدات والطقوس والرموز والشخصيات التي تصنعها البنية الذهنية الشعبية المليئة بالطقوس والمعتقدات بأساطيرها وخرافاتها ومجموعة حوادثها وأبطالها- وينميها وتغذيها البيئة المحلية بما تحمله من أفكار وتصورات وتطور تشكيلاتها في السبيل إلى توظيفها وإعادة إنتاجها نصياً.

ولا يمكن هنا إغفال التحليل النفسي ودوره الحاسم بصدد هذا الموضوع وذلك من خلال فكرة اللاوعي الجمعي الذي جاء بها يونغ في نظريته عن العقل الجمعي، إذ عدّ النماذج العليا (بدئية) ((صور ابتدائية لا شعورية، أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية لا تحصى شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية وقد ورثت في أنسجة الدماغ، بطريقة ما))[2]، إذ تنطوي الذاكرة الجمعية على مثيولوجيا وطقوس وعلى نماذج بدئية تعيدها الذاكرة في أثناء نظم

---

(١) الصورة الشعرية، سي -دي لويس ت: احمد نصيف الجنابي، مالك سيدي، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢: ١٦٥.

(٢) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ستانلي هايمن ترجمة: إحسان عباس ود. يوسف نجم، ج١: ٢٤٦.

القصيدة وظهور هذه النماذج يدلل على وجودها بأشكال متعددة بكل الأزمان وهي حية في اللاوعي لتتجسد في الوعي فناً أدباً أحلاماً وطقوساً وأساطير.

وعدّ نور ثروب فراي كل قصيدة جديدة هي استمرار لأسطورة قديمة من الموروث الثري الإنساني[1]، واستناداً الى هذه المقدمات يمكن معاينة نشاط الذاكرة الجمعية الذي ينتجه أساساً الخيال الشعبي، وهو يتدخل في فضاء التنصيص الشعري بوصفه من أكثر الميادين النصّية رحابة لاستيعاب هذا النشاط الكثيف ذي الحساسية الإبداعية العالية، وقد تجلى ذلك في منجز الرواد الشعري على أنحاء متنوعة و مختلفة تكاد تتركز وتتمحور بدرجة رئيسة في ذاكرة الطقوس وهي تستدعي من حاضنتها العارضة استدعاءً دراميا يقوم على دعم شعرية التشكّل الصوري ورفد العرض الصوري بمزيد من قابلية الانفتاح والتمظهر. وتشتغل في السياق ذاته على ذاكرة المعتقدات حيث تتجلى هيمنة التشكيل الشعري المشهدي على المادة المستدعاة وهي ترفل بقيم وطاقات تعبيرية يُسهم في خلقها الوعي واللاوعي، التصور والخيال، وتأتي مدعومة بمعطيات يقينية ضاربة في أعماق الذات الإنسانية، بحيث تكون قادرة على توجيه أدوات الإبداع وتحريكها وتنشيطها باتجاه اعتمادها مرجعية ضاغطة لا

---

(1) ينظر: تشريح النقد، نور ثروب فراي، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١: ٤٥٠.

يمكن المساس بجوهرها ، لذا فهي تتشكل في النص الشعري تشك
مشهدياً خاضعاً لهيمنتها ورؤاها التي يتداخل فيها أحياناً الوا
بالحلم بحلم اليقظة في إطار جدلي من التفاعل والتلاحم والتضافر

أما على صعيد استلهام الشعراء والروّاد للرموز المستلّة من باط
الذاكرة الجمعية فإن متنهم الشعري حفل بتثمير حي لذاك
الرموز ، واتجه هذا التثمير إلى إشكالية المعنى الشعري لتخصيب
وتموينه بطاقات خلاّقة مختزنة في الرموز ومستوحاة من فاعلية
اشتغال اللغة في الميدان الشعري.

إن الشعراء الذين تأثروا بمعطيات الذاكرة الجمعية وتشبعوا رؤيوياً
بأجوائها على غير قصد منهم ، يستعيدون عن لا وعي الفضاء الشعبي
ويتمثلون أبعاده ونجد هذا واضحاً في العديد من قصائد السياب
والبياتي.

ويبدو لنا من خلال قراءة غير شاعر عربي من الشعراء الذين
اهتموا بالماضي(بعداً من أبعاد الذاكرة الجمعية) إنهم أخرجوا
رموزه وأساطيره من(سياقها العام) ليضعوها في(سياقهم الخاص) وقد
وجدوها تتفاعل معه.

ونميل هنا إلى أن تعامل الشاعر الحديث مع هذا كله من خلال
ما يدعى بالإدراك السابق وهو الإدراك الناتج عن خبرة معينة
بالموضوع تختلف من شاعر لآخر.

ويمكننا اقتراح توصيفات محددة لأشكال الذاكرة انطلاقاً من طبيعة

عملها من الناحية الإجرائية ، ودورها في التنصيص وتحويل مخزون الذكريات الداخل في حلقة (الذاكرة الجمعية) إلى نص شعري يستلهم الأشكال والرؤى والمضامين والإمكانات التعبيرية الثاوية في عمق هذه الذاكرة ، وتتفرغ في مجملها العام على النحو الآتي:

أ- الذاكرة المرجعية...

وهي تلك الذاكرة المثقلة بالقراءات والمشاهدات والتصوّرات والرؤى الثقافية في عموم سياقاتها ونماذجها ، ويجري الاستعانة بها شعرياً عن طريق الفعالية التنصيصية للذهن المبدع ، وهي تذهب بالمادة المستذكرة والمستعادة إلى تشكيل رمزي لا يعنى كثيراً بحساسية العواطف والمشاعر في التجربة الحيّة ذات السخونة الوجدانية العالية ، بقدر ما تحتفي بالمرجع الذاكراتي في صياغتها المحولة إلى رموز ، ولعل ذاكرة البياتي من أوضح الأمثلة في هذا السياق.

ب- الذاكرة الوجدانية المهذّبة...

وهي الذاكرة الدينامية التي تقوم على تحقيق إجراء استرجاعي نوعي لمخزون الذكريات بأسلوب تتفاعل فيه العاطفة مع الوعي ، وفي الوقت الذي تتسامح العاطفة فيه مع استرجاع كم هائل من الذكريات على سطح النص ، فإن الوعي يعمل على تعديل هذه المادة المسترجعة وتهذيبها لكي يوصلها إلى حالة انموذجية قابلة للتنصيص وماثلة مثولاً فنياً وجدانياً في حضرة الشعر ، وربما تكون ذاكرة نازك الملائكة من أوضح الأمثلة على ذلك.

ج- الذاكرة الضارية...

وهي الذاكرة المتحفزة القلقة المستثارة دائماً التي لها قابلية
على مداهمة مناطق الماضي بمعانيها الذاكراتية بكل قوة ، وإستدعا
إلى فضاء التنصيص الشعري بكل عنفوانها وبكامل حرارتها
وتوهجها وطاقتها العاطفية المتفجرة من دون تدخل الوعي.

وهذه الذاكرة تفعل عميقاً في جوهر الفعل الشعري ، إذ هي
ذاكرة تسطو بشغف عالٍ على مخزون الذكريات وتلتهمه التهاماً ،
وتعد ذاكرة السياب ذاكرة ضارية بامتياز تتقدم على ذاكرات الرواد
في هذا المجال ، فالسياب إنجازات فذة للذاكرة في القصيدة إذ استطاع
من خلال الأسطورة وما هو من التراث أو يمثل بعداً من أبعاد
الذاكرة أن يُدخل في قصائده عناصر تأليف شعري جديدة وإذابتها
في شعر ذي نفس ملحمي.

ستجتهد القراءة في اقتناص تجليات هذه الأشكال الذاكراتية
وتشظياتها الدلالية والرؤيوية في قصائد الروّاد ، عبر ثلاث أنساق
مركزية رئيسة يمكن أن تسمح لهذه الأشكال بالتجلي والتمظهر ،
وهي الطقوس والأفكار والمعتقدات والرموز ، التي تشتغل عميقاً في
باطن التجربة الشعرية.

الطقوس وشعرية الصورة

تمثل الطقوس جزءاً فاعلاً وحيويا من حياة الإنسان ، إذ يمكنه بوساطتها أن يخلق نظاماً معيناً متفقا ومتعاهداً عليه ينظم سلوكه وحركته وعلاقاته الاجتماعية ، فضلاً عن أن ((ممارسة الطقوس تعبّر عبر وسائلها التعبيرية عن حاجة الإنسان للأمان والاستقرار))[1] ، بوصفها نوعاً من التشريع الاجتماعي الذي تقره اجتماعية المجتمع[2].

وللطقوس تأثيرات مهمة ((تضمن القواعد السلوكية التي يسلكها الإنسان))[3] وتربطها بقانون اجتماعي ليس من السهل تجاوزه أو خرقه ، وتفرزه هذه القواعد السلوكية نمطاً من اللغة الرمزية

---

(1) أساطير العراق القديم، البابلية والسومرية ، دراسة في تشكلها السردي، أطروحة دكتوراه لسوسن جعفر هادي مقدمة إلى كلية التربية ، جامعة تكريت، ٢٠٠٤ : ١٣.

(2) معجم الأساطير، لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ج١، ١٩٩٠ : ١١.

(3) الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ : ١٣٤.

الطقوسية ذات ((قيمة شمولية ومدلول عام))[1] يحكم على نحو ما خطاب المجموعة البشرية في مجتمع ما ، وفي هذا تتفوق الطقوس على الكثير من المظاهر التعبيرية في المجتمعات فهي ((عنصر باق في حياة الشعوب أكثر من الأسطورة))[2]. لا بل أن الطقوس -حسب جيمس فريزر- هي التي ((أنتجت الأسطورة))[3] ، فضلاً عن قدرتها وقابليتها على تفسير الأسطورة[4] وتحليل نظمها ومرجعياتها.

كما تعد المعتقدات أيضاً وسيلة من وسائل تكوين الطقوس ، فـ((المعتقدات عندما تقنّن وتكرّس فإنها تفرض مبادئ أخلاقية معينة ، وتضمن فاعلية الاحتفالات الطقسية وتتيح قواعد لاستعمال الإنسان))[5] ، ولا شك في أن المبادئ الأخلاقية المفروضة والاحتفالات الطقسية الفاعلة وهي تنظم قواعد لسلوك الإنسان ، فإنها تخلق أجواء جماعية لوعي سلوكي جمعي يمارس الطقوس بحرية

---

(١) أساطير بابلية ، جيمس ريجارد ، ترجمة سلمان التكريتي ، مطبعة النعمان ، النجف ، ١٩٧٢ : ٣٧.

(٢) الدولة والأسطورة ، ارنست كاسيرر ، ترجمة احمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٧٥ : ٤٣.

(٣) الغصن الذهبي ، جيمس فريزر ، ترجمة أحمد أبو زيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١ : ٤٣.

(٤) الأساطير والخرافات عند العرب ، محمد عبد المعين خان ، دار الحداثة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١ : ٩- ١٠.

(٥) مظاهر الأسطورة ، مرسيا الياد ، ترجمة نهاد خياطة ، دار كنعان للدراسات والنشر ، ط١ ، دمشق ، ١٩٩١ : ٢٢.

ورحابة وقناعة، ولا سيما حين تنفتح قواعد السلوك الطقسية على الممارسات الفولكلورية مثل ((فن الرقص وفنون الأزياء والمشاغل وغيرها، وهي فنون المجتمعات البيئية التي تشترك فيها جماعات تضفي عليها الطابع الشعبي والتمسك بالبيئة والعادات الاجتماعية لتأخذ مكانها في العمل الفولكلوري))[1] المؤلف حلقة مهمة وأساسية من حلقات الطقوس.

وتعمل الذاكرة في دائرة الطقوس الفولوكلورية بوصفها ((الاستعادة الحية للكلمات والأفكار، للمناظر والرسوم والأصوات والموسيقا، أي أنه الربط بين ما نريد تذكره والملابسات الأخرى الكثيرة المحيطة به))[2]، على نحو تحتشد فيه هذه المفردات وتلتئم بحيث تكون مهيأة للدخول في تشكيل الطقس وتحريكه.

ترتبط الطقوس بالموروث الشعبي بمظاهره كافة -ولا سيما الأسطوري منه- ارتباطاً عميقاً، حتى أن كثيراً من ((العلماء يكادون يُجمعون على الرابطة الوثيقة بين الأساطير والطقوس))[3]، إذ إن الأسطورة في أنموذجها الأدائي التعبيري ((تقترن دائماً بالطقوس التي تمثلها))[4] على شكل أفعال وممارسات وسلوكيات

---

(1) جماليات الفنون، كمال عيد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠: ١١٢.
(2) الإنسان بين الجوهر والمظهر، اريك فروم، ت: سعد زهران، سلسلة عالم المعرفة (١٤٠) المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ١٩٨٩: ٥١.
(3) الحكاية الشعبية، د.عبد الحميد يونس، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٦٨: ١٨.
(4) م.ن: ١٩، وانظر ص ٣٨ من المصدر نفسه.

تخضع دائما للمقولة المركزية التي تقدمها الأسطورة أو أي شكل آخر من أشكال الموروث الشعبي.

لذا فإن هذه الطقوس تمثل ((الأفعال الادائية بعفويتها وصدقها، وهي في مرحلتها الإشارية حيث كانت لا تعني أكثر من تعبير مباشر عن الحالات المختلفة العاكسة لانفعالات الإنسان وهمومه وطموحاته، على أساس أنها تعنى بعرض ردود الأفعال الحركية التي تكوّن العواطف بؤرتها))[1].

من هنا يمكن النظر إلى الطقس بأنموذجه الذاكراتي الشعبي على أنه فعل تعبيري ((يجسد سلوك الإنسان في بيئته المحلية ويطرح تصوّراته عن العالم والحياة ببساطة وجرأة))[2]، ويتجلى في ميدان التوظيف الشعري ((ضمن رؤية واعية تتسم بالقصد))[3]، وتسعى إلى الإفادة من الإمكانات التعبيرية العالية في نطاق إنتاج شعرية الصورة التي تستلهم عبر استعادة حيّة لكل المفردات المكوّنة وشحنها بالشعرية.

---

(١) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠: ٧٣-٧٤.

(٢) الفولكلور قضاياه وظواهره، يوري سولوكوف، ت: حلمي شعراوي وعبد الحميد الحواس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة: ٧١، وينظر في علم التراث، لطفي الخوري، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٤٠) دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٩.

(٣) أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية، صبري مسلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠: ٥.

اشتغلت ذاكرة الطقوس بمعطياتها الشعبية والأسطورية اشتغالاً فاعلاً ومؤثراً في قصيدة الروّاد ، وهي نتيجة طبيعية للسياقات الثقافية التي حكمت نموّهم وتشكلّهم الشعري إبان فترة الخمسينيات ، فضلاً عن إشكالية الأنموذج الشعري الجديد الذي تمكنوا فيه من رسم خطوط الريادة.

وعلى الرغم من أن الروّاد تفاوتوا في درجة اهتمامهم بالطقس الشعبي والأسطوري والقيمة الفنية التي انعكست إثر ذلك على قصائدهم ، إلا أنهم جميعاً سعوا –بانشغال وقصد– إلى استثمار هذا المعطى الشعري الذي اشتغل على شعرية الصورة.

يقف بدر شاكر السياب في مقدمة الرواد انشغالاً بهذا المعطى المقترن بالذاكرة الشعبية واشتغالاً عليها ، إذ يذهب إلى ذاكرته الشعبية الميراثية ليستوحي مفرداتها ويغذي نصّه الشعري بها. فهو على صعيد ذاكرة الطقوس يلتقط بحرفية وذكاء كثير من الالتماعات الطقسية في الموروث الزماني والمكاني الشعبي ، ليعبئه بإمكانات شعرية –صورية تستجيب لتجربته الروحية المتوترة ، النافرة ، الساخطة ، الغريبة.

في قصيدته(أغنية في شهر آب)يتكشف الفضاء الطقسي للذاكرة منذ عتبة العنوان ، فـ(أغنية) في هذا السياق تحيل على مرجعية ذاكراتية فولكلورية ، وبانتمائها إلى(شهر آب) وهو شهر القيظ الرهيب في العراق تكتسب بعداً جديداً ، فهي أغنية الحر اللاهب –

وقد تكون أغنية الحصاد بجني الحنطة مثلاً - ولذلك دلالة على ثمرة الخصب في أسطورة تموز الواردة في القصيدة، لذا فإن تموز يظهر وكأنه في حالة موت حين يخيم الليل والسواد والعتمة كرموز طقسية تقف في الطرف الآخر من النهار والبياض والضوء لتعادل صورة الموت.

تموز يموت على الأُفُقِ

وتغورُ دماه مع الشفقِ

في الكهف المعتم. والظلماءْ

نقالة إسعافٍ سوداءْ

وكأن الليلَ قطيعُ نساءْ:

كحلٌ وعباءاتٌ سودُ

الليل خباءْ

الليل نهار مسدودٌ.[1]

يشبّه (تموز) الغائب بالشمس الذاهبة إلى موتها على الأفق والغائرة دماها (حمرتها) مع الشفق، ليترك الفضاء نهباً للظلمة والليل والسواد بطقوسها المختلفة وهي تتوزع على شبكة المنظومات الإسمية الخالية من سيولة الأفعال وحركيتها (الكهف المعتم / الظلماء /نقالة إسعاف /سوداء /الليل / قطيع نساء/كحل/ عباءات سود /الليل /خباء/الليل/ نهار مسدود).

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، مج١، دار العودة -بيروت ١٩٧١ : ٣٢٨.

إنّ هذا الفضاء السوداوي المعتم يشكل طقساً عراقياً يمثل الفقر والمرض والجدب والعادات والتقاليد الاجتماعية الموروثة ، وهي تتناسب جميعاً لتعبر عن ذاكرة العراقي المشحونة بالانكسارات والخسائر قبيل قيام الجمهورية.

تنتقل القصيدة إلى قسمها الحواري لتنقل طقساً حوارياً بين سيدة المنزل الثرية وخادمتها (مرجانة) يفضي إلى فضاء كل من الشخصيتين.

ناديت مُربية الأطفال الزنجية :

الليلُ أتى يا مُرجانة

فاضيئي النور. وماذا ؟ إني جوعانة .

و..نسيت - أما من أغنيّة؟

بم يهذر هذا المذياعُ؟

في لندن، موسيقى جازٍ، يا مرجانة

فإليها... إني فرحانة

والجاز من الدم إيقاعُ[1]

إذ يكشف هذا المقطع الحواري عن طقس ارستقراطي يمثله سيدة المنزل وطقس امتثالي تمثله الزنجية (مرجانة) التي ظهرت على لسان السيدة بصفة (مربية أطفال) وتبرز ، موسيقى (الجاز) هنا بوصفها طقساً إيقاعياً زنجياً تطلبه السيدة مترافقاً مع المذياع والأغنية وحالة

(1) ديوان السياب : ٣٢٨- ٣٢٩.

الفرح ، ليتحول إلى إيقاع الدم الصاخب الذي يعكس إيحاءً جنسياً

ثم يأتي مقطع وصفي يخلق معادلة معينة بين (تموز) و(مرجانة):

تموز يموت ومرجانة

كالغابة تربضُ بردانة..[1]

فيساوي بين طقس موت تموز وانحسار (مرجانة) العملاقة (كالغابة) وانزوائها من شدة البرد ، بمعنى أن غياب الخصب في (تموز) أشبه بغياب الحركة والفاعلية والنشاط الجسدي اللافت في (مرجانة).

يتصاعد حسّ الحاجة والانطفاء في الشخصيتين النسويتين كلتيهما (السيدة / مرجانة) بفعل غياب المحركات الحيوية التي تبعث فيهما الحياة :

وتقول ، ويخذلها النفسُ:

((الليل، الخنزير الشرسُ،

الليل شقاءٌ))

مرجانة.. هل قُرِعَ الجرسُ

فتقولُ ، ويخذلها النفسُ :

((في الباب نساء.))

وتعدُّ القهوة مرجانة.[2]

---

(١) الديوان : ٣٢٩.

(٢) ديوان السياب : ٣٢٩- ٣٣٠.

يظهر الليل بوصفه خنزيراً ومصدراً للشقاء لأن السيدة فيه وحيدة ولا تكتمل طقوس الفرح الليلي عندها في ظل الوحدة، لكن المقطع الشعري هنا ينفتح على طقس الزيارات الليلية (في الباب نساء) وما يرافق ذلك من استعدادت طقسية معروفة ومتداولة (تعد القهوة مرجانة).

وينفتح هذا الطقس الليلي للزيارات الليلية النسوية عن مظاهر ارستقراطية تطرح إشكالية المظهر والجوهر في ممارسة ما يترتب على هذا الطقس من فعاليات وأنشطة:

وعلى الأكتاف البيض فراءٌ :

الذئب يدثَر إنسانه،

وعلى الأثداء من النَّمرِ

شرقٌ يتسلّل، ملء الغاب، من الشجرِ

والليل يطول مع السمر..

الليل كتنورٍ- من أشباح البشرِ

خبزٌ يتنشّقُ نيرانه

والضيفة تأكل جوعانه

من هذا الزاد ومرجانة

كالغابة تربض بردانه(١)

---

(١) الديوان: ٣٣٠

إن مظاهر الثراء والجوع تأخذ شكلاً خارجياً ظاهراً وشكلاً داخلياً باطناً وهي تنتشر على طقس السهر الليلي، إذ يقدم مظهراً ويخفي في باطنه مظهراً آخر، وتظل الموازنة قائمة بين ضيوف السيدة والسيدة ذاتها في طرف الثراء، ومرجانة المنزوية (كالغابة تربض بردانه) في طرف الفقر والحاجة.

ويتسع طقس السمر الليلي في مظهره الارستقراطي ليشمل طقس الحكي واغتياب السيدات الغائبات عن الطقس:

والضيفة تضحك وهي تقول: ((خطيب سعاد
جافاها، وانطوت الخطبة!
الكلب تنكرّ للكلبة...))
وتموز يموت بدون معاد،
والبرد ينثّ من القمرِ
فتلوذ بمدفأة من أعراض البشر.
والليل يطفئ شطآنه
والضيفة تقبع بردانه
وفراء الذئب تغطيها..
وتطفأت النيران اللاتي كانت بالدم تذكيها.[1]

لكن غياب تموز الخصب وتصاعد شدة البرد (الداخلي) يساوي بين الضيفة الارستقراطية ومرجانة، فتعاني الضيفة من البرد

(١) ديوان السياب: ٢٣١

(الضيفة تقبع بردانه) بالرغم من (فراء الذئب تغطيها) لأنها بحاجة إلى دفء آخر ، كما تعاني مرجانة من برد داخلي وخارجي معاً.

ويظهر صوت السيدة لينضم إلى حلقة البرد مع الضيفة ومرجانة ليصبح طقس البرد هو المهيمن على فضاء المشهد والصورة الشعري:

ليلٌ وجليد

يتساقط عبرهما صوتٌ، رنّات حديدْ

وعواءُ ذئابٌ يخفيها..

الصوتُ بعيد

والضيفة مثلي بردانه[1].

إذ تظهر الحاجة الماسة إلى دفء خاص مشترك ينقل طقس السهر الليلي النسوي المنفرد إلى طقس آخر يظهر فيه صوت الذكورة ، الذي ما يلبث أن يظهر على لسان سيدة المنزل وهي تنادي (الآخر / الرجل) للمشاركة في طقس الدفء الحقيقي :

فتعال وشاركني بردي

بالله تعالْ

يا زوجي، ها إني وحدي

- والضيفة مثلي بردانه-

فتعال تعالْ

فأمامك وحدك أقدر أن أغتاب الناس بلا استثناءْ

---

(1) الديوان : ٣٣١.

بالله تعال

فالناس كثيرٌ ... والظلماء

نقالة موتى سائقها أعمى، وفؤادك جبّانة[1].

لعلنا نلاحظ أن الدعوة للمجيء بلغت مرحلة التوسل ال
(فتعال/بالله تعال/فتعال/ تعال / بالله تعال) عبر هذا التكرار اللع
وهذه الدعوة واضحة في دلالتها على ولوج طقس آخر غير ها
الطقس المهيمن (شاركني بردي / يا زوجي / ها إنني وحدي
فأمامك وحدك أقدر...) ، وتتحول صورة الظلماء الاستعارية م
(نقالة إسعاف سوداء) في بداية القصيدة إلى (نقالة موتى سائقه
أعمى) في نهايتها ، ويتحول فؤاد الزوج إلى (مقبرة) يحتضن هؤلا
الموتى الباحثات عن ملاذ.

ويجب أن نلاحظ أيضاً البعد الرمزي في اختيار (شهر آب
ليكون زمناً لهذه الأغنية التي يمكن وصفها بـ(أغنية البرد) ، إ
تحصل مفارقة لافتة بين حرارة شهر آب في العراق وشدة البرد
المهيمن على فضاء القصيدة ، ولكننا حين ندرك علاقة هذا البرد
بغياب صورة الخصب في موت (تموز) نفهم أن البرد المقصود هنا هو
برد عاطفي وجنسي يظهر بوحدة النساء في ظل غياب الرجل.

وربما ألمح السياب نفسه إلى شيء من هذا في الرسالة التي بعثها
إلى سهيل إدريس بخصوص هذه القصيدة قائلاً: ((هي بالحري ،

---

(١) ديوان السياب: ٣٣١- ٣٣٢.

ومزاياه وأهمية الشعر بأسلوب عذب ، والقارئ أن يفهم ما وراء الرموز ، وقد أنه لا يعرف رموزاً مماثلة.."(1) وقد فسرها بعضهم تفسيراً ميثولوجياً(2)

ويأخذ الطقوس وصفاً شعرياً آخر عند نازك الملائكة إذ ترتبط طقوسها بالذاكرة ارتباطاً وثيقاً ، وعلى الرغم من أن كثيراً من الطقوس المرتبطة بفضاء الذاكرة تبدو وكأنها طقوس ذاتية شخصية ، إلا أنها في حقيقتها تعبير عن ذاكرة جمعية تنطبق على شريحة واسعة من البشر التي تسعى القصيدة إلى تمثيلها والتعبير عن هواجسها وانشغالاتها ورؤاها.

في قصيدتها (مرثية يوم تافه) تصوّر نازك بعدسة سينمائية مسيرة يوم تصفه بأنه (تافه) تصويراً تراجيدياً يحقق دلالات البعد الرثائي في (مرثية) ، وعبر اندماج طرفي (مرثية) بـ(تافه) ينعكس شكل الطقس اليومي الذي تريد الشاعرة وصفه والتعريف به ، بوصفها حالاً شعرية لجيل ضائع في مرحلة زمنية عمرية وتاريخية معينة.

تبدأ القصيدة باعتماد آلية وصف دقيقة لمأساوية الوقت في هذا اليوم:

لاحت الظلمةُ في الأفقِ السحيقِ
وانتهى اليومُ الغريبْ

---

(1) رسالة السياب إلى سهيل ادريس في ١٩٥٦/٢/٤ ، رسائل السياب، جمع وتقديم ماجد السامرائي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٥ ، ٧٢.

(2) ينظر: الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ ، ١٠٩.

ومضت أصداؤه نحو كهوفِ الذكرياتِ

وغداً تمضي كما كانت حياتي

شفةٌ ظمأى وكوبُ

عكست أعماقهُ لونَ الرحيقِ

وإذا ما لمستْهُ شفتايا

لم تجدْ من لذة الذكرى بقايا

لم تجد حتى بقايا[1]

وسرعان ما يسدل اليوم ستاره بوصفه يوماً غريباً يغيب صوته وتمضي أصداؤه نحو الطبقات الدنيا من الذاكرة، ليؤلف طقساً اعتيادياً رتيباً وصف في عتبة العنوان بأنه (تافه)، وإمعاناً في رتابة هذا الطقس اليومي واعتياديته فإن الغد المتوقع لا يخرج عن هذا المسار، إذ إنه يرتبط بالظمأ والخذلان والتلاشي والتشيؤ، فهو يمضي كسابقه من دون بقايا لينضمّ إلى لوحة الذاكرة.

ثم يتعاظم شكل الضياع وصورته في المقطع الثاني حيث يمتد إلى مناطق حميمة في الذات الإنسانية التواقة إلى الجدّة والتغيير:

انتهى اليومَ الغريبُ

انتهى وانتحبتْ حتى الذنوبُ

وبكت حتى حماقاتي التي سميتها

ذكرياتي

---

(١) ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة - بيروت ١٩٨٦: ٩٤- ٩٥.

وانتهى لم يبقَ في كفيَّ منه

غيرُ ذكرى نغمٍ يصرخ في أعماق ذاتي

رائياً كفي التي أفرغتُها

من حياتي، وادّكارتي، ويومٍ من شبابي

ضاع في وادي السراب

في الضباب[1].

إذ إن طقس انتهاء اليوم الغريب يتسع سلبياً ليشمل (الذنوب/ حماقاتي/ذكرياتي)، ولم يتبقَ سوى صدى صوت (ذكرى نغم) يتردد صارخاً في أعماق الذات وهو يتلبث في كفّ، وينظر إلى الكفّ الأخرى التي خلت هي الأخرى من (حياتي/ادّكاراتي / يوم من شبابي)، فأضحت صفر اليدين حيث يبلغ الضياع أشدّه حين يدخل في (وادي السراب/ في الضباب).

وبما أن هذا الطقس اليومي التافه هيمن هيمنة مطلقة على مسيرة الحياة وهيمن على موقف الذاكرة من أشيائها، فإن الراوي الشعري لا يكترث ولا يضطرب في أن يضيف كل يوم لاحق إلى سابقه ويلحق في متحف الذاكرة:

كان يوماً من حياتي

ضائعاً ألقيته دون اضطرابٍ

فوق أشلاء شبابي

---

(1) ديوان الملائكة: ٩٥.

عند تل الذكريات

فوق الاف من الساعات تاهت في الضباب

في متاهات الليالي الغابرات[1]

فالتشكيلات الصورية والتركيبات اللغوية (أشلاء شبابي / الذكريات / آلاف من الساعات تاهت في الضباب / متاهات الليـ[illegible] الغابرات) هي وحدات شعرية تعود على مرجعية الذاكرة، وتؤسـ[illegible] لفضاء شعري يستوعب تراكمات هذا اليوم المتلاحق في رتابـ[illegible] واعتياديته وطقسيته المقيتة (ضائعاً / ألقيته دون اضطراب)، بحيـ[illegible] وفرت الوحدات الشعرية أنماطاً ذات طقوسية شبه ثابتة ومستقـ[illegible] تحكي قصة هذا اليوم الموصوف بـ(التفاهة) في منظور الراو[illegible] الشعري.

وتبقى صفة (التفاهة) مقترنة بصفة (الغرابة) ولا سيما حين يدخل الراوي الشعري الذاتي في التفاصيل لهذا اليوم:

كان يوماً تافهاً. كان غريباً

أن تدقّ الساعة الكسلى وتُحصى لحظاتي

إنه لم يك يوماً من حياتي

إنه قد كان تحقيقاً رهيباً

لبقايا لعنة الذكرى التي مزقتُها

هي والكأس التي حطمتها

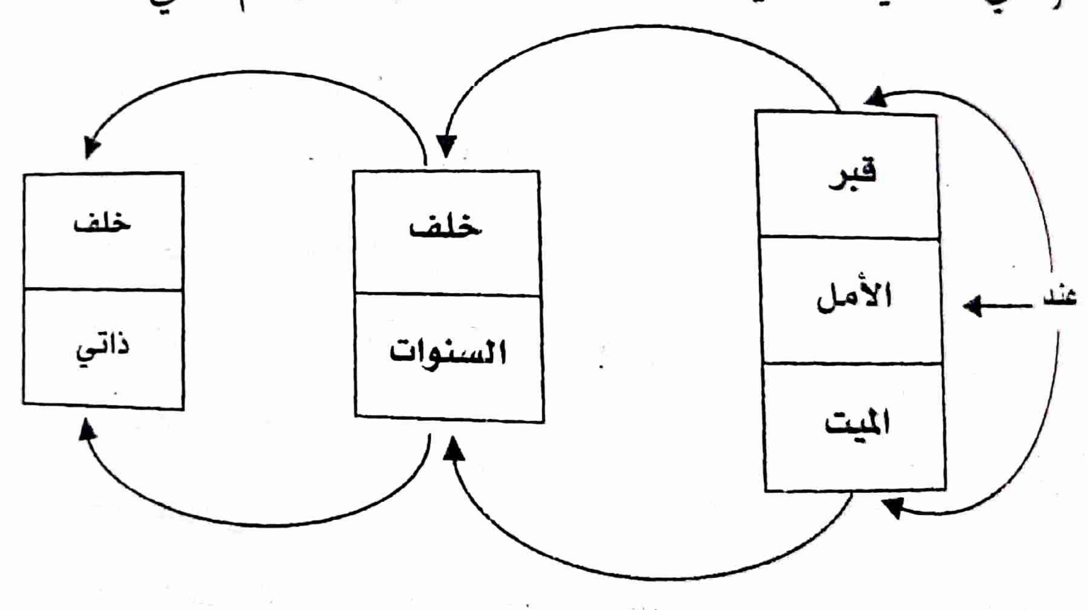
---

١ ديوان الملائكة: ٩٥- ٩٦.

عند قبر الأمل الميّت، خلف السنوات،

خلف ذاتي[1]

يتكشف هذا اليوم التافه والغريب عن مضمون حكائي ذاكراتي ينطوي على طقس مأساوي فيه استرجاع للحظات الزمنية بإيقاع كسول ومتراخٍ (أن تدق الساعة الكسلى وتحصي لحظاتي) على النحو الذي تعود فيه ذاكرة الراوي الشعري الذاتي لاستبعاده من رصيد الحياة (إنه لم يك يوماً من حياتي)، مستبدلاً به صورة ملاحقة بوليسية قاسية (كان تحقيقاً رهيباً) تعود على المرجعية الذاكراتية السلبية التي تكمن فيها قصة المأساة الزمنية لهذا اليوم (البقايا / لعنة الذكرى / التي مزقتها)، وما تحويه من مفردات وأدوات وبقايا (هي / والكأس التي حطمتها) تقبع في فضاء زمكاني وروحي ونفسي متداخل يمكن تشكيله بالمرتسم الآتي:



---

(1) الديون : ٩٦.

وتحقق كل المحاولات في إمكانية استرجاع الصوت المفقود والعودة إلى طقس الحياة البهيج ما قبل هيمنة هذا اليوم التافه الغريب على مقدّرات الذاكرة الشعرية ليستمر طقس التفاهة والغرابة ساري المفعول في ظل استلاب واضح لشخصية الراوي الشعري الذاتي وقد اختنقت أحلامه وانكسرت آماله وصبّت طموحاته في ذاكرة النسيان:

كان يوماً تافهاً... حتى المساء

مرّتِ الساعاتُ في شِبْهِ بكاء

كلها حتى المساء

عندما أيقظ سمعي صوتُهُ

صوتُهُ الحلو الذي ضيعتهُ

عندما أحدقتِ الظلمةُ بالأفقِ الرهيبِ

وامحت حتى بقايا الُمي، حتى ذنوبي

وامحى صوتُ حبيبي

حملت أصداءه كفُّ الغروبِ

لمكانٍ غاب عن أعين قلبي

غاب لم تبقَ سوى الذكرى وحبّي

وصدى يوم غريبِ

كشحوبي

عبثاً أضرع ان يُرجع لي صوتَ حبيبي[1]

---

(١) ديوان الملائكة: ٩٦- ٩٧.

وهنا ينكشف حلم النص المستدعى من باطن الذاكرة وهو (صوت حبيبي) الذي بغيابه تحول اليوم إلى تافه غريب، إذ أن (صوته الحلو) الذي كان يرسم طقساً إيجابياً لذيذاً في يوم الراوي ضاع (ضيعته) في لحظة زمنية قائمة (عندما أحدقت الظلمة بالأفق الرهيب)، إلى مكان ضارب في عمق الغياب (لمكان غاب عن أعين قلبي)، بحيث أن غيابه لم يبقِ من المشهد (سوى الذكرى /و حبي / وصدى يوم غريب)، أصبح معه من المستحيل أن تنجح الضراعة والتوسل في إمكانية استرجاعه (عبثاً / أضرع / أن يرجع لي صوت حبيبي).

من هنا يتلبث طقس المرارة والفجيعة والضياع والتشيؤ ماثلاً في قلب الصورة الشعرية والمشهد الشعري، متمثلاً باليوم التافه المستمر في تلاحقه وتكدسه في محجر الذاكرة.

ويفرد عبد الوهاب البياتي جزءاً مهماً من تجربته الشعرية الريادية لتوظيف الطقوس بشكلها الأسطوري، إذ هو في هذا المجال ((يوحدّ بين تجربته الذاتية الخاصة وبين التجربة الإنسانية العامة التي تسكن لاوعيه))[1]، بمعرفة أن الطقوس بمعناها السلوكي الاجرائي سبقت نشأة الأسطورة عند بعض علماء الأسطورة، فالأسطورة عندهم تفسيرا تمثيلي للطقوس[2].

---

(1) أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978 : 157.

(2) ينظر: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د. أنس داود، دار المعارف، =

ويمكن النظر إلى الطقوس الأسطورية بأنها تمثل ((الأفعال الأ
بعفويتها وصدقها وهي في مرحلتها الإشارية ، حين كانت لا تعـ
أكثر من تعبير مباشر عن الحالات المختلفة العاكسة لانفعالات
الإنسان وهمومه وطموحاته ، على أساس أنها تُعنى بعرض ردو
الأفعال الحركية ، التي تكون العواطف بؤرتها. وبما أنها تصاحب
الأسطورة زمنياً بوصفها القسم المنطوق من الشعائر فإنها تعدّ وسيلة
احتفالية تتبناها الجماعة للتعبير عن منابع التأثير الأولى ويأتي
تكرارها استجلاباً لفاعلية مشابهة))[1] في قصيدته الموسومة (ميلاد
عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة
المسمارية على ألواح نينوى) يسعى البياتي إلى تمثيل ميلاد وموت
رمزه الأسطوري(عائشة) في الطقوس الأسطورية ، عبر محاولة ربط
ثلاثية بين التجربة الذاتية الخاصة والتجربة الإنسانية العامة والتجربة
الأسطورية المتمثلة شعرياً.

في المقطع الأول يداخل البياتي في عملية استنهاض من الطقوس
الأسطورية بين المعطى التاريخي والمعطى الأسطوري:

=القاهرة، ط٢، ١٩٩٢: ٦٢. وينظر الحكاية الشعبية، عبد الحميد يونس: ٣٨.

(١) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط، ٢٠٠٠: ٧٤. وينظر الأدب، رينيه ويلك واوستن دارين ترجمة محي الدين، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب دمشق، ١٩٧٢: ٢٤٦. وينظر البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧١: ٨٧.

احبني آشور بانيبال

مدينة بنى لحبي وبنى من حولها الأسوار

ساق إليها الشمس بالأغلال

والنار والعبيد والأسرى ونهر الجنة الفرات

احبني وكان نصف قلبه مأسور

في قاع بئر العالم المسحور

ونصفه الآخر في آشور

تأكله النسور

عاصفة كان وفأساً في يد القدر

تهوي على جماجم الملوك والقلاع والمدن

احبني لكنني أوّاه لم أكن

احبه، فماتت الأشجار

وجفّ نهر الجنة الفرات

واختفت المدينة

والنار والشعائر السحرية

وحلّ في مكانها ديك من الحجر

يصيحُ عندما يعود فارس الحديد من مملكة الموت

على ظهر جواد الريح والمطر

يبحث عن وجهي وعن ظفائري في مدن السحر

منتظراً ولادتي في قاع بئر العالم المسحور

غزالة تعدو وراء عربات النفي في آشور[1]

إن طقس الولادة بمعناه الأسطوري يرتبط هنا بطقس الحب، و(عائشة) في هذا المقطع تتحدث عن سيرتها الذاتية الأسطورية ما قبل الولادة الحقيقية، وتصف شغف آشور بانيبال الرجل التاريخي المؤسطر بها بوصفها أنموذجاً مثالياً للأنثى، لكنه يخفق في تحقيق هذا الحب وإنجازه حين تتأسف (عائشة) على أنها لم تبادله الحب حيث تذهب كل الطقوس الأسطورية التي أعدّها لهذا الحب أدراج الرياح، ليظهر فارس أسطوري آخر هو (فارس الحديد) من رحم طقوس أسطورية أخرى باحثاً في هذه الطقوس عن وجه عائشة وعن ظفائرها بانتظار الطقس الأكبر طقس ولادة عائشة.

تكتظ في هذا المقطع شبكة من الطقوس الأسطورية التي تهيئ لولادة عائشة بوصفها ولادة اشراقية تمثل منعطفاً خطيراً في التاريخ والأسطورة والحياة والذات الشاعرة الباحثة عنها.

في المقطع الثاني تنسحب(عائشة)الراوية الأسطورية إلى منطقتها الذاتية الخاصة الصرف لتنشر حلمها بـ(الولادة) على مجموعة من مظاهر الطقوس الأسطورية المرتبطة بمعنى الحب ودلالاته السيميائية-الرمزية:

يبيعني النخاس في سوق الرقيق
وانا مريضةٌ بالحبّ

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثالث، دار العودة بيروت ١٣٥- ١٣٧.

احلم بالقُرنفل الأحمر في حدائق الفرات

وهو يغطي جسدي المسكون بالموت وبالحياة

وصرخات طائر مفترس يموت في الأعماق

منتحراً وغارساً منقاره في جسد الأشياء[1]

الطقس الأسطوري لعائشة هنا يتمثل في وضعها المقسوم إلى قسمين بين (يبيعني النخاس في سوق الرقيق) لأنها كفّت عن قوتها التعبيرية الرمزية فأصبحت رقماً عادياً في سوق الرقيق، وبين (أنا مريضة بالحب) لأن الحب هو أصل الطقس الأسطوري الذي يحرك القوة الرمزية الأسطورية في رمز عائشة.

حتى حلمها الأسطوري يذهب إلى جذره الطقسي ليستعيد قيماً تعبيرية طقسية وصوراً رمزية طقسية تسعى إلى تجاوز الواقع واختراقه (أحلم بالقُرنفل الأحمر في حدائق الفرات/ وهو يغطي جسدي المسكون بالموت والحياة/ ...)، إذ إن رمز القرنفل الأحمر هو الذي يغطي الجسد المسكون تحت قابلية جدلية على استلهام ثنائية الموت والحياة، فضلاً عن الطائر المفترس الذي يطلق صرخاته ويموت في الأعماق (منتحراً وغارساً منقاره في جسد الأشياء) على أمل زرع إشارة توقد شرارة الولادة من جديد.

ثم تسترجع (عائشة) ذاكرتها لتستطلع حبّها وتحكي قصة الولادة والموت فيه بكل ما يعكسه من طقوس أسطورية:

---

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثالث، دار العودة بيروت: ١٣٨.

احبني الساحر والشاعر والمحارب

قدّم قرباناً ... بنى مسلّة

دوّن في متونها رقاه

وحركات الريح والكواكب

ونفحات الطيب

دوّن أسماء زهور وطني البعيد

بكى على قبري ورشّ دم طفل يافع ذبيح[1]

إن تدوين المحب (الساحر والشاعر والمحارب) لمتون رقاه وحركات الريح والكواكب ونفحات الطيب وأسماء زهور ووطن عائشة البعيد ، وبكائه على قبرها ورشّه لدم طفل يافع ذبيح تمثل طقوساً أسطورية رثائية من جانب ومشحون بأمل الاستمرار والحياة القابلة من جانب أخر.

وتأتي هذه الطقوس الأسطورية بعد ذلك أُكُلها حيث تنجح ممارستها التعبيرية في التقاط إشارة الولادة من جديد:

قبّلني وكنت في ذراعه عارية أصيح.

وكان ضوء القمر الأحمر في آشور

يصبغ وجهي ويدي ويغمر الضريح

فدبّت الحمرة في خدّي ودبّ الدّم في العروق

بكلمات سحره الأسود

---

(١) ديوان البياتي: ١٣٩- ١٤٠.

احيا جسد الطبيعة الميّت والجذور

وفجرّ السحاب والبروق

فارعدت وابرقت ومطرت سماء ليل العالم : الزهور

وسرّحت شعري يد الريح وحام حول نهدي جائعاً عصفور

وحطّ فوق جسدي المصعوق

يبحث في حديقة الرؤيا عن الياقوت

والنار والينبوع[١]

فتحدث الولادة في جسد الطبيعة في طقس أسطوري تتحول فيه كل مفردات الموت إلى مفردات حياة ، وترتبط الولادة بإشارة (الدم) ولون الحمرة (القمر الأحمر / يصبغ وجهي/ يغمر الضريح / دبّت الحمرة في خدّي / دّب الدم في العروق) ، وهي تعمل على تغيير ألوان أشياء الطبيعة ونواميسها وقوانينها على النحو الذي تصبح فيه عائشة قابلة لولادة جديدة ، تمارس فيها طقوساً أسطورية جديدة في دورة حياة مستمرة.

ثم ما يلبث الصوت الأسطوري أن يأتي هادراً ومحرّضاً لممارسة طقوس الولادة والتعبير عن أشكالها ورؤاها:

قال،

وكنت

أطرد العصفور

---

(١) ديوان البياتي: ١٤٠- ١٤١.

عني وعن ضفائري : أيتها السروة

يا عشتار

والربّة الأم وطقس الصحو والأمطار

يا من ولدتِ من دم الأرض.

ومن بكاء ((تموز))

على الفرات

لنهرب الليلة عبر هذه الجبال

في زي راعيين

لكنه لم يكمل الحديثَ، فالجنود

داسوه بالأقدام

واقتلعوا عينيه

وكان في انتظارهم آشور بانيبال

في قاعة المرايا

ممتشطا لحيته وغارقاً في النور[1]

لكن هذه الدعوة المتضمنة (طقس الصحو والأمطار) والولادة الدموية (ولدت من دم الأرض) والبكائية-المائية (من بكاء تموز / على الفرات) ما تلبث أن تتعرض للموت مرة أخرى في عودة إلى العاشق الأول (آشور بانيبال) الذي يشهد كل طقوس الموت والولادة ويحركها عبر انشطاره الأسطوري بين لحظة الموت ولحظة الولادة.

---

(١) ديوان البياتي: ١٤١- ١٤٢.

ليأتي المقطع الرابع في حالة تصوير جديدة لطقس الموت وامتهان الكرامة:

جاريةُ أُباعُ في الأسواق

في مدن الشرق التي يجتاحها الإعصار

انتظر المخاض[1]

إلا أن جملة (انتظر المخاض) تشير إلى احتمال ولادة جديدة قادمة تخفف من وطأة طقوس الموت وحطّها من القيمة الإنسانية لشخصية (عائشة).

ويختتم المقطع الخامس الاحتفالات الطقسية الأسطورية للتداولية المتعاقبة بين الموت والولادة ، ليتمخض المناخ التعبيري الشعري عن ولادة قابلة تلوح في الأفق وتستنهض الطبيعة والأشياء استعداداً لاستقبالها والاحتفاء بها:

لعربات النفي في آشور

لملك العالم، للشمس وللسنابل الخضراء

للطائر المقدس المحبوس

في العالم السفليّ تحت قاع هذا الجبل المسحور

للنارِ والطقوس

لجسد الأرض الذي يُبعث تحت قبلات الصيف، للفرات

احمل آثار سياط السبي

---

(1) الديوان: ١٤٢.

في مملكة الرب

وفي مملكة الإنسان

ابحث عن ((تموز)) في قصائد الشعر وفي الألواح[1]

فالأسباب والمبررات والمرجعيات التي تحث عائشة على تفعيل مزيد من الطقوس الأسطورية (لعربات النفي / للملك العالم / للشمس/للسنابل الخضر/ للطائر المقدس... / للنار والطقوس / لجسد الأرض.. / للفرات) متعددة ومتنوعة وكثيرة ، وهي تتشابك جميعاً من أجل دفع عائشة لقيادة دفة الفعل الشعري الأسطوري، إذ تبدأ من حمل التركة الثقيلة (أحمل آثار سياط السبي...) ، ثم البحث عن (تموز) الخصب والولادة في الروح والمادة (أبحث عن تموز / في قصائد الشعر / وفي الألواح).

وتتواصل نشاطات عائشة الفعلية في تكريس تقاليد وطقوس أسطورية بنفس القدر من التعدد والتنوع والكثرة:

أضفر اكليلاً من القُرنفل الأحمر

في تشردي،

لرأسه المقطوع

انام في محارة مع الحصى والنور

والسمك الفضيّ والأعشاب

في قاع نهر كوكب مهجور

---

(١) ديوان البياتي: ١٤٣- ١٤٤.

اكتب في الألواح

نبوءة تحلّ لغز الجوهر القاهر للموت الهيولي

اعانق المخيف والجميلا[1]

فأفعال عائشة ذات المناخ الأسطوري (أضفر ،... أنام.. / أكتب / أعانق) تحوّل عائشة إلى كائن دائم وعظيم الفعالية على مختلف المستويات ، ويأخذ المساحة الشعرية طولاً وعرضاً وهو يؤسس ويرسم ويحقق فضاءات طقسية أسطورية تحاور المكان والزمان والتاريخ والطبيعة والإنسان بثنائية الولادة والموت المهيمن على سير العملية الشعرية.

ثم ما تلبث أفعال عائشة أن تتكشف عن شبكة أفعال تحقق رؤية ورؤيا ، ترى الخارج والداخل ، البصري والذهني ، الواقعي والخيالي:

اري على الشاطئ

نسراً جاثماً فوق غزالٍ

واري أشور بانيبال

يطعن في حربته شمس الغروب، واري

الأسرى على مشانق الإعدام

معلقين في ظلام الغسق المخيف

وكاهناً يرتلّ الصلاة

---

(1) ديوان البياتي : ١٤٤- ١٤٥.

رب الجنود

ارميا النبي - قال

هكذا سادع القوّاد

والأمراء يثملون وينامون إلى الأبد

رب الجنود هكذا، يقول

فما الذي كنت لموتي وأنا سبّية أقول؟

وما الذي خبأه القدر؟

في هذه الليلة تحت قدم الوحش الذي يربضُ

في بوابة المجهول[1]

فأفعال الرؤية البصرية (أرى / أرى / أرى) تقود إلى استدعاء أجواء طقسية وتؤدي إلى الأسئلة الختامية التي تؤول استفهاماتها إلى صورة (تحت قدم الوحش الذي يربض في بوابة المجهول)، وهي الموجّه الخفي لثنائية الموت والولادة بطقوسها الأسطورية التي تجلت في ثنايا القصيدة.

(١) ديوان البياتي :١٤٥- ١٦٤.

الأفكار والمعتقدات
وهيمنة التشكيل الشعري المشهدي

تؤلف ذاكرة المعتقدات مصدراً مهماً من المصادر التي تمون العملية الإبداعية بالأفكار والرؤى والمشاهد والدلالات، التي تسهم إسهاماً فاعلاً في تركيب النماذج الإبداعية وتنصيص نصوصها، وإذ ترتبط ذاكرة المعتقدات بمرجعيات حكائية وأسطورية ضاربة في أعماق التاريخ الإنساني للوجود، فإن هذه المرجعيات كانت تحتل أهمية بالغة الخطورة في الثقافة البدائية حيث تؤدي ((وظيفة لا غنى عنها هي التعبير عن العقيدة، وخلع الجلال عليها وإلباسها مهابة القانون، كما أنها تصون أخلاقية المجتمع وتفعمها بالقوّة، وتؤكد تأثير الشعائر وتتضمن قواعد السلوك الذي ينبغي للإنسان أن يسلكه، إنها ميثاق عملي للإيمان البدائي والحكمة الأخلاقية القديمة))[1]، التي أفرزت شبكة معتقدات ظلّت تحملها الذاكرة

---

(١) الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١ : ١٣٤.

البشرية عبر العصور وتفيد منها وتوظفها كلما كان السبيل إلى ذلك ممكناً وضرورياً. ويبدو في هذا السياق ((أن مفهوم المعتقدات مظهر ذهني عاطفي معاً ينشأ لدى الإنسان حين يضعف ويحس بالص والضآلة أمام قوى الطبيعة العاتية، وحين يقصّر في تأويل ظواهـ القوى الغيبية الهائلة التي تذره حيران أمام كثير من المواقف والأحداث التي لا يلقي لها تفسيراً مقنعاً، فيذعن لمعتقدات يعتقـ أنها تنقذه مما هو فيه، أو تقربه من تلك القوى الغيبية التي يؤمن بها))(1).

إن أهمية احتفاء الثقافة بالأسطورة عبر تجلياتها الطقوسية والإعتقادية في ذاكرة الإنسان لها علاقة وثيقة بمصير الإبداع، إذ يرى (نيتشه) في هذا السياق ((أن كل ثقافة فقدت الأسطورة فقدت معها الإبداع الطبيعي))(2)، مما يجعلها عاجزة عن الإنتاج الذي يمثل ذاكرة هذه الثقافة على نحو أصيل وطبيعي وسليم.

ولا شك في أنّ ((رؤية الثقافة من منظور سحري شعائري -تزاح فيه الأسطورة ليحلّ محلّها الرمز الفني والتشكيل الجمالي - قد فتحت الباب أمام مجموعة من الدراسات اهتمت بالأبعاد

---

(١) السبع المعلقات، عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨ : ٢٩٣.

(٢) نور ثروب فراي وبلاغة الأسطورة، صبحي حديدي، مجلة (الكرمل)، العدد ٤٠- ٤١، قبرص، ١٩٩١ : ٨٣.

الأسطورية في نماذج متعددة من الشعر والدراما))[1] ، وتمخضت من إجراءات تشكيلية نهضت فيها الذاكرة بدور كبير في التنصيص عبر صياغات مشهدية فنية استوعبت هذه الأبعاد وشكلتها تشكيلاً فنياً إبداعياً ، ولا سيمّا في المجال الشعري وهو المجال الأقرب إلى تمثل طبيعة الذاكرة وتفعيل خصوصيات قابلياتها على التنصيص

وعلينا أن نفهم في هذا المجال أيضاً أننا ((نكاد لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نميز الشعر من العمل أو اللهو أو السحر أو الشعائر))[2] ، مما يدل على عمق الصلة وحيويتها بين الشعر والمعتقدات التي تجدلها في منزل الذاكرة حيزاً آمناً وأنموذجاً لبقائها وخلودها وحيويتها.

تكشف ذاكرة المعتقدات عندّ الرواد عن طاقات شعرية كبيرة اتجهت في معظم سياقات تنصيصها في قصائدهم إلى أنماط من التشكيل الشعري والمشهدي ، كانت تستجيب على نحو أو آخر لمشهدية التشكيل الأسطوري والاجتماعي والثقافي في ذاكرة المعتقدات لديهم ، وتنفتح في الوقت ذاته على آفاق تخييل تسهم في تطوير العملية التنصيصية وتفعيل تقنياتها وأدواتها وفعالياتها الشعرية ، إذ إنه ثمة تعالق تنصيصي ((بين الأدبي والذاتي هو في

---

(1) احلام الخيال الفني –مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة- ، د. حسن عبد السميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ : ١٨.

(2) نظرية الأدب اوستن ويليك: ١١٩.

أصله جوهري من خلال قناة الذاكرة))[1] ، يعمل بدلالة الترميز المزدوج للمعلومات في الذاكرة الدائمة حيث يختزن بعض المعلومات على شكل لفظي Verbal ويختزن البعض الآخر على شكل صوري، وأخيراً بالشكلين معاً[2] ، من أجل توفير فرصة تشكيل مشهدي في فضاء التنصيص الشعري خاصة.

يعدّ بدر شاكر السياب الأكثر احتفاءً من بين الرواد بذاكرة المعتقدات والرغبة العارمة في تنصيصها شعرياً وفتحها على تشكيل شعري مشهدي ، وهو كما وصفه البعض كان مهووساً بتحويل سيرته الذاتية إلى سيرة شعرية ذات طابع شعبي تؤسطر الواقع وتحوّر الأسطوري معاً[3] ، في سبيل خلاص حيوي وشعري معاً دفعه إلى التشبث بكل ما من شأنه التخفيف من وطأة هذا الضغط على ذاكرته وجسده وروحه معاً.

ويأتي اهتمام بدر شاكر السياب بموضوع المعتقد من اهتمامه بالأساطير وتوظيفها في شعره ، وذلك لوجود علاقة ما بين المعتقد والأسطورة إذ ترتفع المعتقدات في سياق معين من سياقاتها إلى مصاف الأساطير ، حين ينظر نظرة شبه مقدسة إلى المعتقدات بصرف النظر عن مستوى واقعيتها فيجري الإيمان بها على نحو

---

(١) النص الأدبي ومرجعياته من التأويلي إلى الدلالي، محمد دخاوي : ٣١.

(٢) يُنظر: علماء النفس والذاكرة ، ذاكرة أم ذاكرات، محمد الدنيا :٣٣.

(٣) تخصيب النص، محمد الجزائري : ٧٩.

أسطوري يصعب مناقشته أو النظر في إمكانية تغييره.

في قصيدته (أساطير) يضع السياب عتبة توضيحية بين عنوان القصيدة ومتنها تقول ((وقف اختلافهما في المذهب حائلاً بينهما وبين السعادة... فأبى هو أن يلعن الأوثان|قصة حب في اليونان الوثنية|))[1].

وعلى أساس هذه العتبة يمكن تفسير العنوان (أساطير) على النحو الذي يرفع المعتقد إلى مستوى الأسطورة، بحيث تصبح لفظة (أساطير) تمثيلاً للوثنية التي لعنها العاشق حين فرّق المعتقد بينه وبين من يحب فمنع عنهما السعادة.

وبالرغم من أن السياب أفاد من هذه الحكاية الأسطورية إلا أنه سعى إلى مقاربة شعرية لما يشبه هذه القصة في واقعه المعيش.

يحاول في المقطع الأول أن يستعيد صورة الحكاية شعرياً ويحررها من انتمائها إلى زمن معين لتصبح حكاية كل الأزمان:

أساطيرُ من حشرجات الزمان

نسيجُ اليد البالية،

رواها ظلام من الهاوية

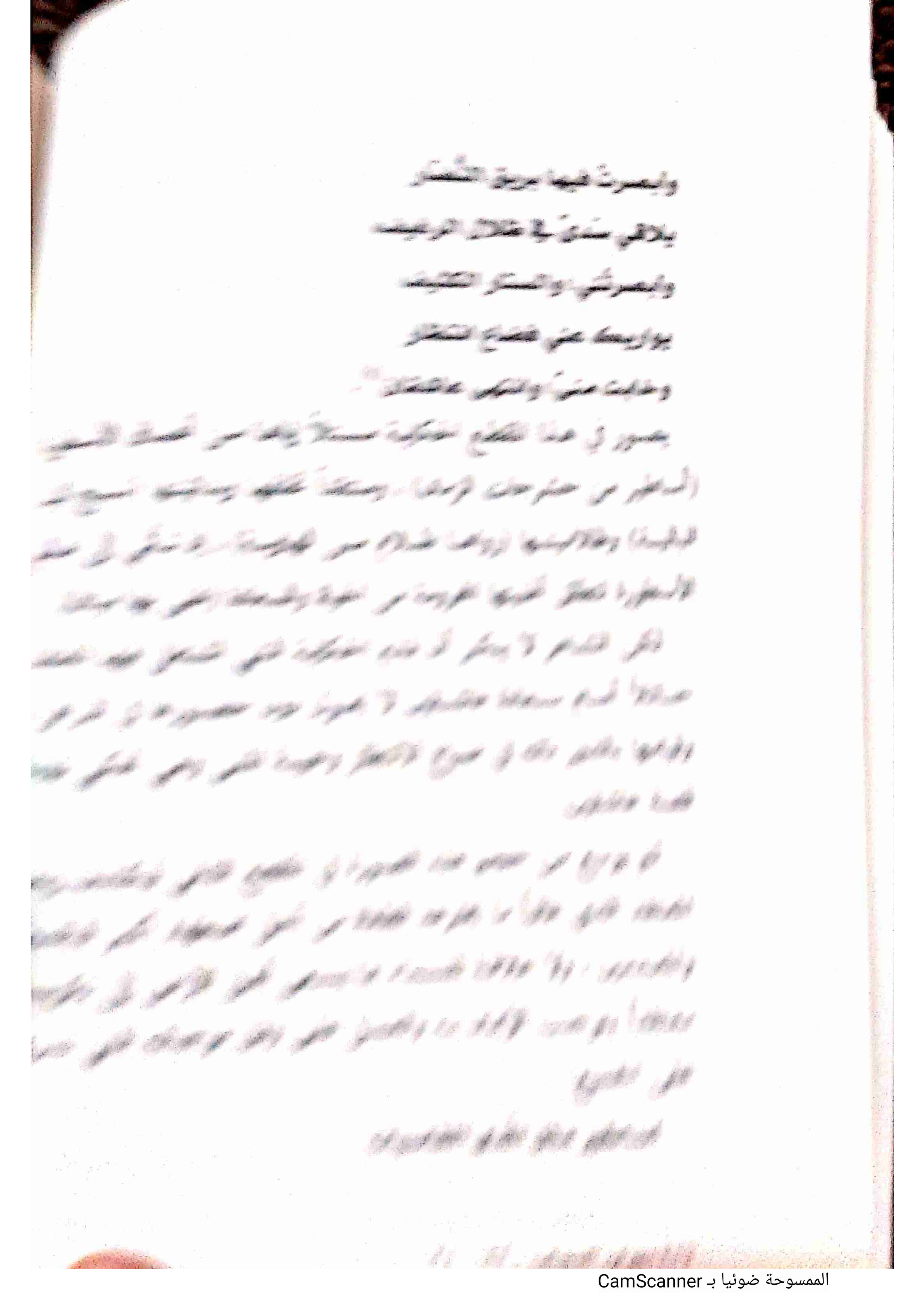
وغنّى بها ميّتان.

أساطير كالبيد، ماجَ السراب

عليها، وشقّتْ بقايا شِهاب،

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب، مج١ : ٣٣.



وابصرتُ فيها بريق النُضّار

يلاقي سَدىً في ظلال الرغيف،

وابصرتْني؛ والستار الكثيف

يواريك عني فضاع انتظار

وخابت منىً؛ وانتهى عاشقان[1].

يصور في هذا المقطع الحكاية مستلاً إياها من أعماق الأسطورة (أساطير من حشرجات الزمان)، ومنتقداً تخلفها وبدائيتها (نسيج اليد البالية) وظلاميتها (رواها ظلام من الهاوية)، إذ تأتي إلى عالم الأسطورة لتطلق أغنيتها المحرومة من الحياة والسعادة (غنى بها ميتان).

لكن الشاعر لا ينكر أن قدم الحكاية التي اشتغل فيها المعتقد حائلاً أمام سعادة عاشقين لا يحول دون حضورها في الراهن، وقيامها بالدور ذاته في ضياع الانتظار وخيبة المنى وهي تحكي نهاية قصة عاشقين.

ثم يوسع من حجم هذه الصورة في المقطع الثاني ليكشف زيف المعتقد الذي غالباً ما يخترعه الطغاة من أجل اضطهاد أكبر البائسين والمعدمين، ولا علاقة للسماء بما يسعى أهل الأرض إلى تكريسه معتقداً يتوجب الإيمان به والعمل على وفق موجباته التي تسري على الجميع:

أساطير مثل المُدى القاسيات

---

(١) ديوان السياب: ٣٣- ٣٤.



ذلاؤوها من دم البائسين،
فكم أومضت في عيون الطغاة
بما حملت من غبار السنين
يقولون: وحيُ السماء،
فلو يسمعُ الأنبياء
لما لفّهمْ ظلمةُ الهاوية
بأسطورة بالية
تجرّ القرون
بمركبة من لظى، في جنون
تئن كالمجنون[1].

إنّ هذا المعتقد الظالم الذي تحوّل في نظر الشاعر إلى أسطورة بالية يفعل فعله في المجتمع ، إذ يشبهه الشاعر بـ(المدى القاسيات) التي تتلون بدماء البائسين الذين يخضعون لقسوة المعتقد وهو يحرمهم من حقوقهم في الحياة السعيدة وتمنع حرية اختياراتهم ، وفي الوقت الذي ينسبون فيه سلطة المعتقد إلى السماء فإن الشاعر يعري هذه الدعوة ويفضحها ويؤكد أنها من صنع الإنسان لاضطهاد أخيه الإنسان.

في المقطع الثالث يصوّر موت قصة الحب بسبب اضطهاد المعتقد وقسوة تعاليمه التي منعت الحرية وصادرت السعادة:

---

(1) ديوان السياب : ٣٤.

تلاوينها من دم البائسين،

فكم أومضت في عيون الطغاة

بما حمّلت من غبار السنين

يقولون : وحيُ السماء،

فلو يَسمعُ الأنبياء

لما قهقهتْ ظلمة الهاوية

بأسطورة بالية

تجرُ القرون

بمركبة من لظى، في جنون

لظى كالجنون[1].

إنّ هذا المعتقد الظالم الذي تحوّل في نظر الشاعر إلى أسطورة بالية يفعل فعله في المجتمع ، إذ يشبهه الشاعر بـ(المُدى القاسيات) التي تتلون بدماء البائسين الذين يخضعون لقسوة المعتقد وهو يحرمهم من حقوقهم في الحياة السعيدة وتمنع حرية اختياراتهم ، وفي الوقت الذي ينسبون فيه سلطة المعتقد إلى السماء فإن الشاعر يعري هذه الدعوة ويفضحها ويؤكد أنها من صنع الإنسان لاضطهاد أخيه الإنسان.

في المقطع الثالث يصوّر موت قصة الحب بسبب اضطهاد المعتقد وقسوة تعاليمه التي منعت الحرية وصادرت السعادة:

---

(1) ديوان السياب : ٣٤.

وهذا الغرامُ اللجوج

ايرتدُّ من لمسةٍ باردة ..

على إصبع في خيال الثلوج،

وأسطورة بائدة؟

وعرّافةٍ أطلقت في الرمال

بقايا سؤال

وعينين تستطلعان الغُيوب

وتستشرفان الدروب،

فكان ابتهالٌ.. وكانت صلاة

تُعفر وجهَ الآله

وتحنو عليه انطباق الشفاه[1]

فيأتي على صورة الحب المقتول أولاً وقد حوصر بفعل الأسطورة البائدة (الغرام اللجوج / لمسة باردة / إصبع في خيال الثلوج)، وتنفتح الصورة على آليات هيمنة المعتقد بفعل وسائل تدل على تخلف الحال وبدائيتها (عرّافة أطلقت في الرمال / بقايا سؤال) وتقود إلى إيهام الناس واستغفالهم (وعينين تستطلعان الغيوب/ وتستشرفان الدروب) بفعل قوة المعتقد وسطوته وجبروته.

لكن الأمل بتجاوز محنة المعتقد وسلطته على المقهورين على مرّ الزمن تظل قائمة ومتقدة في روح الإنسان (ابتهال / صلاة / وجه

---

(١) الديوان : ٣٥.

الإله/ تحنو عليه انطباق الشفاه)، من أجل الانتصار لإنسانية الإنسان.

تندفع قوة الإنسان في سبيل استعادة وجهه الإنساني والسعي إلى التصرف الحيّ بعيداً عن هيمنة المعتقد وسلطته القامعة:

تعالي فما زال نجم المساء

يذيب السنا في النهار الغريق

ويغشى سكونَ الطريق

بلونين من ومضة وانطفاء

وهمسُ الهواء الثقيل

بدفء الشذى واكتئاب الغروب،

يذكرني بالرحيل،

شراع خلال التحايا يذوب

وكفٌّ تلوّح. يا للعذاب![1]

تنبري الذات الشاعرة هنا لتستعيد صوت الأسطورة الاعتقادية في الصوت الشعري الراهن، على النحو الذي يبدو فيه الزمن الأسطوري والطبيعي وكأنه وحدة واحدة ثابتة لا تتغير ولا تتقدم، إذ إن المعتقد الذي كان يحكم عاشقي الأسطورة في اليونان الوثنية ما زال قائماً يحكم عشاق اليوم ويفرق بينهم ويقف في وجه سعادتهم.

---

(1) ديوان السياب: ٣٥- ٣٦.

إلا أن الشاعر يبث الأمل في نفوس العشاق وفي نفس من يناديها (تعالي) بالرغم من أن الواقع أقسى مما يستطيع تحمله، فالذكرى بالرحيل قائمة والكف التي تلوح صارخة (ويا للعذاب) ما زالت مهيمنة على المشهد ومحتلة لأرجاء الصورة.

لكن المقطع اللاحق ينبئ بالتمرد الذي تشرع الذات الشاعرة باعتماده سبيلاً وحيداً للخلاص والنجاة :

تعالي فما زال لون السحاب

حزيناً.. يذكرني بالرحيل

رحيل؟!

تعالي، تعالي.. نذيب الزمان.

وساعاته؛ في عناق طويل،

ونصبغ بالأرجوان

شراعاً وراء المدى،

وننسى الغدا

على صدرك الدافئ العاطر

كتهويمة الشاعر.

تعالي؛ فملء الفضاء

صدى هامس باللقاء

يوسوس دون انتهاء(١)

---

(١) ديوان السياب : ٣٦- ٣٧.

فالدعوة إلى إذابة الزمان في عناق طويل وصبغ الشراع وراء المدى بالأرجوان والانفصال الكامل عن الزمن (ننسى الغدا) بالحب المتواصل (على صدرك الدافئ العاطر)، هي الوسيلة الوحيدة التي ينتصر فيها الحب على المعتقد، لا سيّما وأن الدعوة ترتبط بتصور الفضاء مملوء بـ(صدى هامس باللقاء / يوسوس دون انتهاء)، بما من شأنه طرد سلطة المعتقد والاستعانة بالذاكرة الإنسانية النظيفة لاستثمارها في وحدة الحب واستبدال قوة الحب بقوة المعتقد، والانتماء إلى هذا الصدى الهامس باللقاء وهو يوسوس في صدور العشاق إلى ما لا نهاية.

إلا أن الرغبة في الثورة والتمرد من الصعب أن يكتب لها النجاح في ظل واقع متخلف يؤمن بأسطورية المعتقد على حساب حيوية الحياة وإنسانيتها، لذا يختتم الشاعر القصيدة بمقطع أخير يجسد هذه الإشكالية:

على مقلتيك انتظار بعيد

وشيء يريد :

ظلال

يغمغم في جانبيها سؤال،

وشوق حزين

يريد اعتصار السراب

وتمزيق أسطورة الأولين

فيا للعذاب!!

جناحان خلف الحجاب

شراع

وغمغمة بالوداع!!![1]

إذ تُختتم القصيدة بلحظة إقفال سلبية تخفق في (تمزيق أسطورة الأولين) بعد أن تطلق صرختها(فيا للعذاب) ، لأن المشهد الاختتامي (جناحان خلف الحجاب / شراع / وغمغمة بالوداع) يشير إلى عبث محاولة الثورة والتمرد وإلى أن سلطة المعتقد ما زالت قادرة على قتل الحب الذي ليس بوسعه في نهاية الأمر سوى إطلاق (غمغمة بالوداع!!!).

أما نازك الملائكة فإنها أكثر الرواد استهانة بذاكرة المعتقدات ونقداً لها في إطار الذاكرة الجمعية المنصصة شعرياً - ولا سيمّا في مرحلتها الشعرية الأولى- ويمكن معاينة قصيدتها (خرافات) بوصفها تمثيلاً مناسباً لهذه الصفحة الشعرية المهمة من صفحات التنصيص الشعري للذاكرة في أنموذجها الجمعي هنا.

تأتي عتبة العنوان (خرافات) معززة بخطاب سلبي تجاه ذاكرة المعتقدات وتتوضح سلبية الخطاب على نحو أكثر منطقية في عتبة الإهداء ((هدية إلى صديقي ديزي الأمير تحية لذكرى مساء فلسفنا فيه كلَّ شيء حتى الكراسي والمناضد والستائر))[2] ، إذ إن فلسفة

---

(١) ديوان السياب : ٣٧.

(٢) ديوان نازك الملائكة ،مج٢ : ٨٤.

الأشياء نوع من العبث الجدلي الذي يستجيب لمحتوى عتبة العنوان (خرافات) من جهة، ويعكس الموقف الشعري من ذاكرة المعتقدات عندَ الشاعرة من جهة أخرى.

تنهض القصيدة في مجموعة لوحاتها المشهدية على القول السردي للذاكرة الجمعية (قالوا) وهو يتجه في لوحة مشهدية إلى مفهوم من المفاهيم المتوزعة على مناطق معينة من الذاكرة.

تبدأ اللوحة المشهدية الأولى باختيار أوسع المفاهيم وأشملها :

قالوا الحياة

هي لونُ عينَيْ ميّتِ

هي وقعُ خطو القاتلِ التلفتِ

ايامُها المتجعداتْ

كالمعطفِ المسموم ينضَحُ بالمماتْ

احلامُها بَسَماتُ سَعْلاةٍ مخدِّرةِ العيونْ

وراءَ بسمتِها المَنُونْ[1]

فالحياة في مقولهم المنتزع من ذاكرة جمعية حكائية هي مشهد حافل برؤية بصرية عاكسة لصورة الموت (لون عينيّ ميّت)، ورؤية اتباعية تبشّر بالصورة ذاتها (وقع خطو القاتل المتلفت) ورؤية سيرية تتجلى بملامح الموت وإشاراته في سياق تشبيهي تمثيلي (أيامها المتجعدات / كالمعطف المسموم ينضح بالممات)، ورؤية حلمية

---

[1] ديوان الملائكة : ٨٤.

استعارية تجسّم صورة الموت الأسطورية وتنتهي إلى تشكيل طباقي يجسّد جدل الصراع بين شكل الحياة ومضمونها (أحلامها / بسمات سعلاة... / ... بسمتها المنون).

وتندمج كل هذه الرؤيات اندماجاً تشكيلياً يؤلف المشهد الشعري ويعتمد في توجيه خطابه على ذاكرة المعتقدات الشعبية التي تتسرب حيواتها إلى عمق المشهد.

تواصل اللوحة المشهدية الثانية الدخول في التفاصيل لتنتخب مفهوماً يحرّك ذاكرة المعتقدات باتجاه الحلم والاستشراف:

قالوا الأملْ

هو حَسرةُ الظمآنِ حين يرى الكؤوسْ

في صورةٍ فوق الجدارْ

هو ذلكَ اللونُ العَبُوسْ

في وجه عُصفورٍ تَحطّمَ عُشُّهُ فبكى وطارْ

وأقام ينتظرُ الصباحَ لعلّ معجزةً تُعيدْ

أنقاضَ مأواهُ المخرّبِ من جديدْ[1]

فالأمل الذي يمثل حلم الذاكرة باتجاه المستقبل يتشكل مشهدياً في إطار رؤية بصرية رمزية يتجلى فيها الانعكاس الايحائي للصورة (حسرة الظمآن /حين يرى الكؤوس/ في صورة فوق الجدار)، ورؤية تشكيل-بصرية (اللون العبوس) تمارس أداءها السردي في

---

(١) ديوان الملائكة: ٨٥.

نطاق حكاية مختزنة على نحو ما في ذاكرة المعتقدات الشعبية (وجه عصفور تحطّم عشّه فبكى وطار...) ، حيث تتجسد صورة الأمل المنشود الذي ترنو إليه الذاكرة الجمعية المقوّلة (قالوا الأمل) في الدوال (ينتظر الصباح / لعلّ معجزة /تعيد /من جديد).

أما اللوحة المشهدية الثالثة فإنها تعكس صورة تفعيل أخر يدور حول مفهوم آخر يشغّل ذاكرة المعتقدات الشعبية ويوجهها نحو معاينته وتحليل صورته:

قالوا النعيمْ

وبحثتُ عنه في العيونِ الغائراتْ

في قصةِ البؤسِ التي كُتبتْ على بعض الوجوهْ

في الدهرِ تاكلهُ سنوه

في الزهرِ يرصدُ عِطرَهُ شَبحُ الذبولْ

في نجمةٍ حسناءَ يرصدُها الأفولْ

قالوا النعيمُ ولم اجدْهُ فهل طوى غدَهُ وماتْ؟[1]

إن مفهوم (النعيم) يحيل على فضاء ديني يَعِد بعالم ما ورائي خالد يرتبط بـ(الجنة) ، لكنه في حدود المنظور الدنيوي الشعري الذي تعاينه ذات الشاعرة يتشكل تشكلاً سلبياً في الدوال المركزية المخفقة أولاً (العيون الغائرات/قصة البؤس...) ، ثم في الدوال الطبيعية المحكومة بالموت في ظل تناظر فعلي -دلالي يقود إلى هذا المصير:

---

(1) الديوان: ٨٥- ٨٦.

في الدهر ← تأكله ← سنوه

في الزهر ← يرصد عطره ← شبح الذبول

في نجمة حسناء ← يرصدها ← الذبول

وينتهي إلى استنتاج منطقي مشفوع بأسلوب استفهامي (قالوا النعيم / لم أجده / فهل طوى غده ← ومات؟) يستكمل بناء المشهد، في ظل اعتقاد بالخيبة والتلاشي والموت تغذيه الذاكرة الشعبية بآليات الفعل والإنتاج.

وتأتي اللوحة المشهدية الرابعة بتعريف لـ(السكون) على لسان المقول الجمعي يضعه في قائمة التفاصيل التي تشغل الذاكرة بوصفه ضديدا تقليدياً للحركة:

قالوا السكونْ

أسطورةٌ حمقاءُ جاد بها جَمَادْ

يُصغي بأذنيه ويتركُ روحَه تحت الرمَادْ

لم يسمعِ الصَرَخاتِ يُرْسلُها السياجْ،

وقصائصُ الورقِ الممزَّق في الخرائبِ، والغبارْ،

ومقاعدُ الغُرَفِ القديمة، والزُجَاجْ

غطّاهُ نَسْجُ العنكبوت، ومعطفٌ فوق الجدارْ[1]

إذ يتحول السكون إلى (أسطورة) وصفت بـ(حمقاء) وتركبت بفعل مشابه طبيعي للسكون هو (جماد)، تأنسن في متن اللوحة المشهدية

---

(١) ديوان الملائكة: ٨٦.

مستفيداً من آليات ورؤى الفضاء الأسطوري الأحمق الذي اقترحه التعريف، وعائداً بالمشهد الشعري إلى محطة مرجعية تتصل على نحو ما بذاكرة المعتقدات من خلال الدوال الرمزية ذات الإيحاء والنَفَس الأسطوري، التي هيمنت على حركة المشهد وناقضت البُعد السكوني-الجمادي في التعريف الجاري على لسان المقول.

ثم تنتقل استناداً إلى معطيات اللوحات المشهدية السابقة إلى لوحة مشهدية جديدة، تسعى إلى تقديم رؤية تقديرية لصورة مرجعية ذاكراتية ترسم حدودها بمعزل عن الإيحاء التقليدي للمقول (الشباب):

قالوا الشباب

وسألتُ عنه فحدّثوني من سنينْ

تاتي فينقشعُ الضَبَابْ

وتحدثوا عن جنّةٍ خلف السَرَابْ

وتحدثوا عن واحةٍ للمتعَبينْ

وبلغتُها فوجدتُ أحلامَ الغَدِ

مصلوبةً عند الرِتاج الموصَدِ[1]

تتدخل الذات الشاعرة (وسألت ← عنه) لتفنيد وتقويض صورة (الشباب) بإيحائه المفترض في المشهد، الذي يتشكل دلالياً عبر الإلماحات الصورية (ينقشع الضباب / جنة خلف السراب / واحة للمتعبين) وهي تصل في تشكيلها إلى الصورة الواعدة (أحلام

---

(1) ديوان الملائكة: ٨٦- ٨٧.

(الغد) ، لكنها في منظور الذاكرة الذي بنته الذات الشاعرة تتمشهد بـ(مصلوبة عند الرتاج/الموصد) ، فتتوقف إيحاءات الحركة في (الشباب) وتموت عندّ حدود(مصلوبة عند الرتاج الموصد).

وترتفع اللوحة المشهدية الأخرى إلى أكثر المعاني الحيوية رقياً في مقول (الخلود) الذي يستمد من الذاكرة الشعبية الاعتقادية عادة معظم قواه ، في سبيل أن يمضي قدماً في الزمن بلا نهاية ، إلاّ أن الذات الشاعرة تتدخل مرّة أخرى لتحجب هذه القوى وتوقف هذا التقدم في الزمن:

قالوا الخلودْ

ووجدتُهُ ظَلّاً تمطّى في بُرُوُدْ

فوق المدافنِ حيثُ تنكمشُ الحياهْ

ووجدتُهُ لفظاً على بعض الشفاهْ

غنته وهي تنوُح ماضيها وُتنُزلهُ اللحود

غنّتْهُ وهي تموتُ .. ياللَازدراءِ!

قالوا الخلودُ، ولم أجدْ إلاّ الفَناءْ[1]

ولعلّ السطر الأخير بثنائيته الجدلية (قالوا / لم أجد) و(الخلود / الفناء) يجسّد فكرة العلاقة التضادية في المشهد ، التي تعكس نوعاً من الصراع بين حلم الذاكرة في (الخلود) وإحباط الذات الشاعرة في (الفناء).

---

(١) ديوان الملائكة : ٨٧.

تتكرر هذه اللوحة المشهدية على نحو وجداني وعاطفي حيث يستبدل بـ(الخلود) الدال الجمعي (القلوب) وبهذا التشكيل:

قالوا القلوبْ

ووجدتُ ابواباً تؤدي في اختناقْ

لمقابرٍ دُفِنَ الشعورُ بها وماتَ غدُ الخيالْ

جُدرانُها اللزِجاتُ تبتلعُ الجَمَالْ

وتمجُّ قبحاً لا يُطاقْ

وهربتُ شاحبةً اتلك إذنْ قلوبْ؟

يا خيبةَ الأحلامِ، إني لن أؤوبْ.[1]

إذ تتمظهر ذاكرة المعتقدات لتواجه مقول (القلوب) بوصفه المركز الوجداني الجمعي الذي يوحي بالعاطفة والحب والسلام، نمضي في (استثارة) معنى شعري في شبكة دوال سلبية تنفتح على انبثاقات دلالية تعمل على تفريغ دال (القلوب) من ذاكرته الوجدانية، وتتمثل منظومات هذه الشبكة من خلال مشهد يتشكل بوساطة انفتاح (أبواباً) تؤدي بوصفها ذاكرة مضادة تفيد من عمل الدوال (اختناق/ مقابر/ دفن الشعور / مات / جدرانها اللزجات / تبتلع / تمجّ / قبحاً/ لا يطاق.......)، وصولاً إلى نتيجة منطقية تقفل المشهد الشعري(يا خيبة الأحلام) وتقود الذات الشاعرة إلى مغادرة ذاكرتها تماماً (إني لن أؤوب).

---

(1) ديوان الملائكة: ٨٧- ٨٨.

يعقب هنا المشهد مشهد أخر يتشكل تشكلاً بصرياً من خلال دال المقول(العيون) ، وهو يتكرر في مساحة المشهد بأشكال مختلفة:

قالوا العيونْ

ووجدتُ أجفاناً وليس لها بَصَرْ

وعَرَفْتُ أهداباً شُدِدْنَ إلى حَجَرْ

وخبرتُ أقباءً ملفّعةً بأستار الظنونْ

عمياءَ من غير الشُرور و إن تكن تُدعى عيونْ

وعرفتُ آلافاً أعينُهم صفائحُ من زجاجْ

زرقاءُ في لون السماء، وخلف زرقتها دَياجْ[1]

إن انتشار الدوال السالبة والمقوّضة في المتن لدال المقول (العيون) تقوم بتفريغ المفهوم من دلالاته الطبيعية والرمزية والسيميائية ، وتصل بالأداء البصري لـ (العيون) إلى مرحلة العجز التام عن النمو الذي تصبح فيه معطّلة وحاجبة للذاكرة في الأطلال على المشاهد الراهنة بدلالة المشاهد التي يمكن أن تقترحها الذاكرة.

تنتهي اللوحات المشهدية بلوحة الخاتمة التي تخضعها الذات الشاعرة منذ السطر الإعلاني السردي الأول (قالوا وقالوا) إلى لحظة استجماع ذاكراتي تختزل المعتقدات والرؤى والمفاهيم في عملية تقويم خاطفة:

وقالوا وقالوا

---

(١) ديوان الملائكة: ٨٨.

ألفاظهم لاكت تَرَدُّدَها الرياح
في عالم أصواتُهُ الجوفاءُ يرصُدُها الفناءْ
المتعبونَ بلا ارتياحْ
الضائعونَ بلا انتهاءْ
قالوا وقلتُ وليس يبقى ما يُقالْ
يا لَلخرافةِ! يا لَسُخريةِ الخيالْ![1]

تتمثل عملية التقويم الخاطفة بنسف ذاكرة المعتقدات ، ومحو المرويات والسخرية من السرد(قالوا وقلتُ ليس يبقى ما يقال) مع بقاء الكتابة الشعري ماثلة في إطار المشهد الشعري.

إنّ ذاكرة المعتقدات عملت في قصيدة نازك على تفنيد كثير من القناعات في هذا السياق تحت ضغط لافتة العنوان (خرافات) ، وفسح المجال أمام ظلالها وإيحاءاتها وإشاراتها المتباينة للهيمنة على المشهد الشعري.

يتميز عبد الوهاب البياتي من بين زملائه الرّواد بأنه يشتغل شعرياً على ذاكرة مرجعية ذات إنساق معرفية في كونها ((ذاكرة ثقافية تاريخية))[2] من جهة ، وذات صفة شعبية تتجه في تنصيصها الشعري ((إلى ذلك الطرف الآخر من التجربة–الناس))[3] من جهةٍ أخرى.

---

(1) ديوان الملائكة : ٨٩.

(2) البياتي: الطفولة الشخصية وطفولة الشاعر، رزاق إبراهيم حسن: ١٠٢.

(3) مملكة الفجر، دراسات نقدية ، علي جعفر العلاف: ٩٨.

وهو مغرم فضلاً عن ذلك بتشغيل ذاكرة المعتقدات تشغيلاً شعرياً كامل الطاقة والإنتاجية ، فالبياتي مولع بهذا النمط من التنصيص الذي يذهب في البناء الشعري لقصائده إلى آلية مشهدية واسعة وعميقة ومهيمنة.

في قصيدته المشهدية الطويلة (الذي يأتي ولا يأتي) تشتغل ذاكرة المعتقدات البياتية اشتغالاً فعالاً ونشيطاً ومنتجاً ، وتتضمن القصيدة مجموعة كبيرة من المشاهد سننتخب منها قصيدة (في حانة الأقدار) التي نعتقد أنها الأقرب إلى ميدان معالجتنا في هذا المفصل من مفاصل البحث.

إلا أنه لابدّ لنا أولاً أن نعرّج على بعض العقبات النصية التي صاحبت هذا النص المشهدي الطويل ، إذ نرى أنها تضيء بعض جوانب هذه المعالجة ، وفي مقدمتها الإشارة المركزية المهمة التي تتعلق تعلقاً نصياً وسيميائياً بعتبة العنوان وهي: ((سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي ولا يأتي))[1].

وتتكشف في هذه الإشارة شبكة من الإحالات على ذاكرة المعتقدات بأنساقها الشخصانية والزمنية والمكانية والتاريخية والأسطورية والحكائية والفلسفية وغيرها ، نأمل أن تتجلى على نحو ما في قراءتنا التحليلية للقصيدة.

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م : ٢٠٩.

تعقب هذه الإشارة وفي الصفحة اللاحقة إشارة أخرى مأخوذة من (البيركامي) ونصّها ((كل فنان يحتفظ في أعماقه بينبوع فريد، يشكل مصدر تصرفاته وأقواله طوال حياته. إن هذا الينبوع، بالنسبة إلي، يظلّ أبداً ذكريات عالم البؤس والضوء الذي عشت فيه لفترة طويلة))[1].

ويتضح تماماً شدّة قرب دلالات هذه الإشارة إلى روح البياتي وتجربته، وفاعليتها في الاسهام الفعّال في تشكيل ذاكرة معتقدات عميقة التأثير في بناء مشهدية شعرية بياتية ظلّت أسلوباً شعرياً أثيراً ومتميزاً في تجربة البياتي الشعرية.

تنطوي عتبة العنوان القصيدة (في حانة الأقدار) أولاً على حساسية دلالية موجّهة تربط بين بنية المكان المختارة (حانة) ونسق المعتقد بصيغته الشعبية الجمعية (الأقدار) وتهيئ تماماً لتشكيل فضاء شعري يستمد مقوماته النصية من إيحاءات وحدتي العنوان، بامتداداتهما العميقة والواسعة وصولاً إلى منطقة العنوان المركزية للقصيدة المشهدية الحاوية (الذي يأتي ولا يأتي)، فضلاً عن العتبات النصية المصاحبة التي تمثلت بالإشارتين أنفتي الذكر.

لعلّنا يجب أن نلاحظ ابتداءً حالة التماهي والتقمص والتقنع بين شخصية عمر الخيام والذات الشاعرة، إذ ثمة نوع من التلاحم والتبادل والاتصال والانفصال بين الضميرين في سرد الأحداث والوصف والحوار، في الوقت الذي يجب أن يكون فيه صوت عمر الخيام هو

---

(1) ديوان البياتي: ٢١١.

الصوت المهيمن على فضاء المشهد الشعري عملياً بدلالة الإشارة الأولى الى أن المقول هو (سيرة ذاتية) ، لكنّ هذا لا يمنع طبعاً -وهو ما حصل فعلاً- أن يكون صوت الخيام قناعاً للذات الشاعرة الممثلة للبياتي في تجليات ذاكرة المعتقدات الشعبية المنصصّة شعرياً.

يبدأ مشهد القصيدة الشعري بالتكوّن من خلال عتبة استهلال شعري أشبه ما تكون بالمونولوج الداخلي الذي يخاطب فيه الخيام أنويته المنفصلة عنه انفصالاً رمزياً:

القمر الأعمى ببطن الحوت

وانت في الغربة لا تحيا ولا تموت

إذ تتكشف عتبة الاستهلال عن مرجعية اعتقادية تغذيها ذاكرة موروث-شعبية تعتقد بأن الخسوف الذي يحدث للقمر أحياناً بسبب ابتلاع الحوت له ، لتتوازى هذه المرجعية الاعتقادية دلالياً مع السطر الثاني من عتبة الاستهلال (وأنت في الغربة لا تحيا ولا تموت) ، حيث يتوازى (القمر) مع (أنت) أو (بطن الحوت) مع (الغربة) ، و(لا تحيا ولا تموت) مع (الأعمى) ، في عملية تفعيل حيوي لذاكرة المعتقد في المشهد الشعري السير ذاتي.

ينفتح الاستهلال بمشهديته المكثفة على فضاء تاريخي وأسطوري يتصل بالبعد السير ذاتي في المحاورة الذاتية ، ويخلق أفاقاً جديدة لتوسيع المشهد:

نار المجوس انطفات

فأوقد الفانوس

وابحث عن الفراشة
لعلها تطير في هذا الظلام الأخضر المسحور
واشرب ظلام النور
وحطم الزجاجة[1]

يتمظهر المشهد الشعري تمظهراً حركياً واضحاً من خلال اللافتة الإعلانية ذات البعد التاريخي والاعتقادي المؤسطر (نار المجوس انطفأت)، التي تهيئ المناخ الشعري للضمير السير ذاتي لمواصلة حديثه المونولوجي مع (أناه) احتلت موقع (الآخر) في هذه المواجهة الحوارية المهيمنة على فعاليات رسم المشهد.

وربما كانت الأفعال الأمرية الموجهة إلى الأنا الآخر بنموّها السرد-درامي تسّرع من فعاليات البناء الشعري المشهدي، لا سيّما وهي تحرّض على مفعولات ذات مرجعيات حكائية وأسطورية تعمّق فضاء الذاكرة الاعتقادية في المشهد وعلى النحو الآتي:

أوقدْ	←	الفانوس
ابحثْ	عن ←	الفراشة
اشربْ	←	ظلام النور
حطّمْ	←	الزجاجة

(1) ديوان البياتي: ٢٢٢.

فالعلاقات المشهدية واضحة بين الأفعال في دلالاتها وعلاقاتها الدرامية ، كما أن العلاقات المشهدية بين المفعولات بيّنة في مرجعياتها السيميائية المتمركزة في ذاكرة المعتقدات والأساطير ويستمر الأداء المونولوجي في بناء المشهد بعد أن يرفع تقنيات الحوار إلى أعلى درجات التشكل والتمظهر:

فهذه الليلة لا تعودْ

- اصابك السهم، فلا مفرّ، يا خيّامْ

ولتحسب الديك حماراً، إنها مشيئة الأيّامْ[(١)]

إذ يظهر المنادى (يا خيّام) مُصرّحاً باسمه الحقيقي في ظل خطاب موجّه للذات السير ذاتية الساردة وهي تحاور وجودها المسمّى (-أصابك السهم ، فلا مفرّ ، يا خيام) ، استناداً إلى غياب الزمن (هذه الليلة) في غيهب الذاكرة ، (لا يعود) ، على النحو الذي يستحضر فيه الموروث الشعبي المنتزع من الذاكرة الشعبية في أنموذجها المّثلى (لتحسب الديك حماراً) ، وعبر الإقرار بالقَدَرية (إنها مشيئة الأيام) التي تُظهِر حسّاً اعتقاديا ًيتشكل مشهدياً في الواقع التنصيصي الشعري.

ثم ما يلبث الراوي السير ذاتي الشعري أن يواصل سرده السيري من خلال (أناه) المنفصلة عنه رمزياً ، بأسلوب مشهدي ينهض على التقاط مظاهر ولقطات وتشكيلات شعرية مختلفة تشتغل على

(١) ديوان البياتي : ٢٢٢- ٢٢٣.

الإيحاء والإشارة والرمز الشعري في رواية أحداث السيرة الذاتية للخيام وكأنها تروى من خارج الذات:

- الظبي في الصحراء

وراءه تجري كلاب الصيد في المساء

والخمر في الإناء

فَعُبَّ ما تشاء

بقيّة المساء

او قدح البكاء

في حانة الأقدار

حتى تموت فارغ اليدين تحت قدم الخمّار[1]

إذ يمثل هذا المقطع حلقة من حلقات السيرة الذاتية المطعمّة بإحالات ومرجعيات تقترحها ذاكرة المعتقدات في سياقها الشعبي، من خلال مرويات تسعى إلى تمركز حكاياتها في دائرة التمرّد، وهي تقيم أنموذجها (الخمري) في إطار شبكة من الدوال المتآلفة والمكوّنة لهذا الأنموذج (الخمر / الإناء / عَبّ / قدح / حانة / الخمّار)، لتتصل بالحالة التصويرية المشهدية إلى حالة الإفلاس المركب (حتى ← تموت / فارغ اليدين) المرتبطة أساساً بفعل التمرّد.

ويدخل (الخمار) بوصفه شخصية جديدة تدخل ميدان السرد، حيث يصفها الراوي السير ذاتي الشعري باللقطة المشهدية الآتية:

---

(1) الديوان: ٢٢٣.

رفيقك الوحيد في رحلتك الأخيرة

مدن النمل التي تحكمها الأرقام والبنوك[1]

ولا شك في أن الوحدات الصورية المؤلّفة للفضاء الزمكاني والرمزي لشخصية الخمار والمتمثلة بـ (رفيقك الوحيد / رحلتك الأخيرة / مدن النمل / الأرقام والبنوك) ، تستجيب على نحو ما لذاكرة المعتقدات التي تسيّر حركة السرد الذاتي باتجاه تشكيل المشهد الشعري الحاوي لشكل السيرة الذاتية ومقولتها الجوهرية.

يتخصص النداء في المرحلة الأخيرة من مراحل تشكيل المشهد على نحو أكثر انتماء أيضاً إلى ذاكرة المعتقدات ومرجعياتها التاريخسطورية ، حين تنادي الذات السير ذاتية الشاعرة (أناها) واصفة إياها بـ (يا أيها المملوك):

- يا أيها المملوك

بكم تبيع هذه القيود؟

فهذه الليلة لن تعود

طارت، كما طار بنا بساطُ ألف ليلة

معانَقين تحت أضواء النجوم ((دجلة))

وزارعين نخلة

فداعب الأوتار

فديكُ هذا الليل مات قبل أن ينبلج النهار[2]

---

(1) ديوان البياتي : ٢٢٣.

(2) ديوان البياتي : ٢٢٣- ٢٢٤.

إذ يتكشف فضاء النداء عن مفارقة استفهامية (بكم تبيع هذه القيود؟) ، فالمرشح للبيع عادة هو المقيّد وليست القيود ، في حالة استغراق كامل للزمن في الجوف المظلم للذاكرة (لن تعود) ، وفي الفضاء الطائر المحلق للحكاية في منظورها الخرافي والمؤسطر (طارت كما طار بنا بساط ألف ليلة).

ثم يحصل تلاحم صوري ثنائي من خلال الحالين (معانقين / زارعين) يتجه إلى مرجعية مكانية مخصوصة ومعينة (دجلة / نخلة) ، ويتمخض عن دعوة إيقاعية صريحة للأنا (فداعب الأوتار) لأن الإشارة المنتظرة للحياة الجديدة تعطّلت وكفت عن العمل (فليك هذا الليل مات / قبل أن ينبلج النهار).

فذاكرة المعتقدات تعود مرة أخرى إلى الظهور لترسل أنموذجها الشهدي بيسر وسهولة ليهيمن على المشهد الشعري في القصيدة ، عبر هذا المفصل الحيوي الجوهري من مفاصل الذاتية التي يكيفها البياتي على لسان الخيام.

الرموز وتخصيب المعنى الشعري

تكمل ذاكرة الرموز أضلاع المثلث في الذاكرة الجمعية بعد أن شغلت الطقوس الأول والأفكار والمعتقدات الضلع الثاني ، في اتجاهها جميعاً إلى فعالية تنصيص شعرية تقود إلى اكتشاف طاقات تمثيل وتوظيف وترميز تتوافر عليها تجليات الذاكرة لتبرز في متون النصوص الشعرية عندّ الشعراء.

إن ذاكرة الرموز لا تبتعد كثيراً في هذا السياق عن ذاكرة الطقوس والمعتقدات لكنها بحكم تشكلها الرمزي فإنها تشتغل بطاقة تكثيف وتركيز أعلى في عملية التنصيص وحساسية أعمق في تخصيب المعنى الشعري ، لأننا عندما نقول ذاكرة الرموز نعني أن الرمز ينهض على حيثيات رمزية ثاوية في الذاكرة يقوم الشاعر بمضاعفة طاقتها الرمزية في النص.

يرتبط الترميز بعنصر الإيهام حينما ينصرف الشاعر إلى اللغة الشعرية ((يبحث في ظلالها عن مستّقر يحقق فيه بعض التوازن النفسي. ويظل عنصر الإيهام ملازماً للنص يغري القارئ ببلوغ

أقصاه الدلالي))[1] في سعي حثيث لفك شفرات الرموز عبر قراءة عميقة لإشكالية المعنى الشعري في أعلى درجات تخصيبه.

فالمدخل إلى معاينة الحساسية الإيهامية للفعل الرمزي في القصيدة يتأتى من خلال إدراك أن الشاعر عبر الزمن يحتفظ عادة بتكوين ((الخصائص الطبيعية للتعبير، لكنه يجعلها في خدمة مضمون آخر غير الذي يظهر في تكوينه الفني بطريقة العلامة))[2]، على النحو الذي يتجه فيه المضمون الجديد إلى تخصيب المعنى الشعري وتشغيله سيميائياً.

لذا فإن الرمز الأدبي في حضوره الذاكراتي المختزن تنبثق من داخله[3]، ومن أسلوبية تشكله وقوانين تنصيصه صورة التجربة الداخلية للقصيدة، فقد يستدل الشاعر بالذاكرة وصولاً إلى اكتشاف الرمز[4]، ومن ثم قدرة هذا الاكتشاف على تخصيب المعنى الشعري الذي يحيل على فعالية تمثيل وتوظيف انموذجية. فالمبدع

---

(1) وجود النص –نص الوجود، مصطفى الكيلاني، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢ : ٩٠.

(2) فلسفة الأدب والفن، د. كمال عيد، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٧٨ : ١٥٣.

(3) يُنظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح احمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨ : ٣٧.

(4) يُنظر : الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، د. عبد الله عسّاف، دار دجلة، دمشق، ط١ ١٩٩٦ : ٢٦٧.

الحقيقي ((لا يختار رموزه اختياراً واعياً لكن الرمز يفرض نفسه عليه كياناً حياً يستمد روحه من لا وعي الشاعر وتمنحه تجربته جسداً))[1]، وهذا ما يدعو الشاعر الذي يهتم بالماضي كبعد من أبعاد الذاكرة الجمعية أن يخرج رموزه من سياقها العام ليصفها في سياقه الخاص وقد وجدها تتفاعل معه.

تمثلت ذاكرة الرموز في نصوص الروّاد تمثلاً واضحاً في سياق مثلث الذاكرة الجمعية ودورها في التنصيص الشعري.

تشتغل قصيدة السياب (الباب تقرعه الرياح) على تفعيل ذاكرة الرمز باتجاه تخصيب المعنى الشعري، في إطار تنصيصي يفيد من آليات الرمز الثاوية في أعماق الذاكرة الجمعية والحس الجمعي، إذ يستنفر ذاكرته من أجل صياغة رؤيته في المجال البصري -الشيئي- ورؤياه في المجال الحلمي، على النحو الذي يستوعب قسوة معاناته وقد سعت الرؤيا إلى ترميزها.

إن القصيدة وابتداءً من عتبة عنوانها تشرع بتشكيل صوري بصري لهذا الفضاء الغارق في السلبية، فصورة (الباب / تقرعه / الرياح) تنطوي على إحالة واضحة على تسرب شبكة من الدلالات الرمزية للخوف والرعب.

يحاكي المقطع الأول من القصيدة ذاتاً ذاكراتية غائبة ويستدعيها لتحل محل الصورة الحالية المرعبة التي تضطهدهُ:

---

(١) أسطورة الموت في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض: ٦.

الباب ما قرعته غيرُ الرّيح في اللّيل العميق
الباب ما قرعته كفُّك
أين كفُّك والطّريق
ناءٍ؟ بحارٌ بيننا مدنٌ، صحارى من ظلام
الرّيحُ تحمل لي صدى القُبُلات منها كالحريق
من نخلةٍ يعدو إلى أخرى ويزهر في الغمام[1]

تتمثل الذاكرة في صورة (كفك) الموصوف استفهامياً بالبعد أولاً (ناء؟) ، ومن ثم تتوسع الصورة وتمتد في نطاق الرؤية الرمزية (بحارٌ / بيننا / مدنٌ / صحارى من ظلام) لتعمق دلالة النأي والبعد بين الذات الشاعرة والراوية وذاكرتها المتمثلة بـ(كفك).

تقابل هذه الصورة الرمزية صورة بصرية (رؤيوية) راهنة تقوض سؤال الرمز وترهنه بصورة الواقع (الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق) ، ولو تأملنا الوحدات الشعرية المؤلفة لهذه الصورة ابتداءً من دال (الباب) المنتمي إلى حالة الإغلاق بدلالة (قرعته) ثم الايقاع الصوتي والدلالي للفعل(قرعته) ، والدال المستثنى (الريح) بدلالة الذاهبة هنا إلى السلب بمعية الدوال المصاحبة ، وانتهاء بالدال الموصوف(الليل العميق) حيث تصب كل الدوال في منطقة العتمة والسواد.

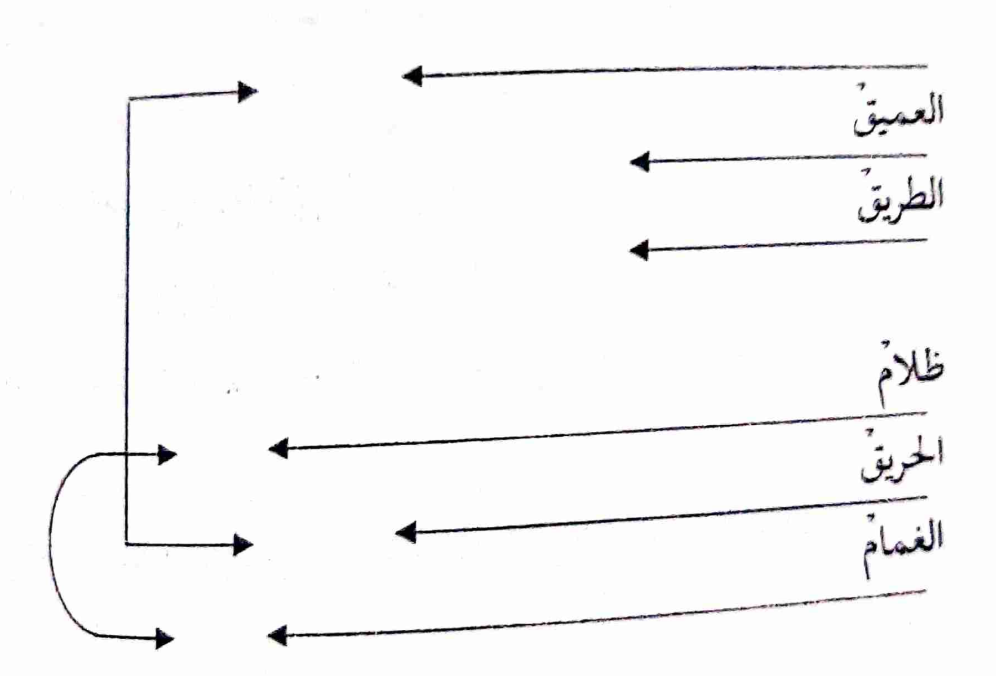
وربما كانت أسلوبية الاستثناء (ما قرعته غير الريح) تعكس

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الاول: ٦١٥.

توكيداً ظاهراً لإثبات الحال الشعرية الراهنة المتمثلة بـ (الريح)، وبناءً معادلاً لرمز استفهامي يسعى إلى استقدام الذاكرة عبر استحضار (كفك).

وحين تهيمن (الريح) بوصفها (رؤية) راهنة لا سبيل إلى استبدالها أو تعويضها رمزياً، فإنها تمسك بزمام المبادرة الشعرية لتحيل (صدى القبلات) في (رؤيا) الشاعر المرتبطة بـ (كفك) على مشبه به عادم (كالحريق)، وينتقل عدواً (من نخلة... إلى أخرى) في سبيل أن (يزهر) سلبياً (في الغمام). ويؤدي التعاشق التقفوي التناوبي لتقفيات المقطع دوراً ضاغطاً على الفضاء الإيقاعي، يسهم في الارتفاع بمستوى الفضاء الدلالي إلى حالة شعرية أكثر عنفاً وحساسية. ويمكن وضع مرتسم خطي لهذا التعاشق التقفوي على الشكل الآتي:



ودوال التقفية بإيقاعها السكوني اللافت ودلالاتها المشتغلة في حقل الأقفال والتدمير والضياع تنشئ وضعاً شعرياً قابلاً لاستثارة الرموز بدلالاتها المتجهة إلى إشاعة فضاء القلق والخوف.

في الإنبثاقة الشعرية الأولى للمقطع الثاني ينتعش الرمز الشعري في ظل هذه الرؤية السوداء ليوقظ الحنين ويستفز (الرؤيا) ، من أجل تضييق فرص اندلاع الدلالات الرمزية بصفحتها السلبية في المشهد الشعري:

البابُ ما قرعتْه غير الرِّيح ...

آهِ لعلّ روحاً في الرِّياح

هامت تمرّ على المرافئ أو محطاتِ القطار

لتُسائل الغرباء عني، عن غريبٍ أمسِ راح

يمشي على قدمين،

وهو اليوم يزحفُ في انكسار[1]

يعود توكيد اللازمة(الباب ما قرعته غير الريح...) المنتهي بالنقاط(...)المفتوحة على الاحتمال والتعدد ليفتح السياق الشعري على حقل رؤيوي جديد يتمثل بـ(روحاً) ، وهي تقود فاعلية الذاكرة التي تمر على الأمكنة (المرافئ/محطات) في مجتمع الغربة (الغرباء) ، لتصور ذاكرة الغريب في رمزها القديم (غريب/ أمس راح /يمشي على قدمين) الذي ينتهي إلى دلالة مخيفة تتجه به نحو

---

(١) ديوان السياب: ٦١٥- ٦١٦.

الموت (يزحف في انكسار)، في شكل صوري يصل الزمن ببعضه (أمس / اليوم) ويزاوج بين الرؤيا المتلبثة في أحضان الرمز والرؤية البصرية التي تواجه الفجيعة.

ثم ما تلبث هذه الروح أن تتكشف عن هوية انتمائية محددة:

هي روحُ امي هزها الحب العميق

حبّ الأمومة فهي تبكي :

((آه يا ولدي البعيدَ عن الديار!

ويلاه! كيف تعودُ وحدكَ لا دليلَ ولا رفيقْ؟))[1]

إذ يدخل صوت (الأم) قادماً من الذاكرة ليظهر ظهوراً رمزياً يسعى إلى احتواء إشكاليات الذات الشاعرة والقيام بدور المنقذ (الأمومي) للابن الذي اختزلته الغربة من جهة وفيض عاطفة الأمومة من جهة أخرى إلى (طفل) يحلم بالحنان والحب لبكاء الأم الذي يشعره بالطمأنينة بوصفها ملاذاً ووطناً ، فيشكل الحلم الرمزي الصورة المتمناة ويعززها بتمظهر الصوت.

تباشر الذات الشاعرة مخاطبة صوت الأم لينشئ الحوار المتخيل سبيلاً للتخفيف من حدة أزمة الغربة:

اماه .. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار

لا بابَ فيه لكي أدق ولا نوافذَ في الجدار![2]

---

(١) ديوان السياب: ٦١٦.

(٢) الديوان: ٦١٦.

فتفتح الذات الشاعرة نافذة التمني-الحلمي-المطلة على الذاكرة لتستوحي من فضائها صورة الجدار العازل والحاجب، الذي فصل الطفل/الغريب عن أمه/الملاذ بـ(سور من حجار) يتحقق فيه الغياب الكامل (لا باب / ولا نوافذ)، على النحو الذي تتحول فيه صيحة التمني (أماه .. ليتك) رمزاً ضاغطاً يضاعف من غربة الذات الشاعرة ويصعّد من قلقها وخوفها.

ما تلبث صيحة التمني أن تضيع وتتبدد في أجراء الذاكرة لتفقد جزءاً كبيراً من فضائها الحلمي وتتحول إلى منطق الأسئلة:

كيف انطلقْتِ على طريق لا يعود السّائرونْ

من ظلمةٍ صفراء فيه كأنها غَسَقُ البحار؟[1]

إذ تتشكل الرؤيا الاستفهامية من مناخ صوري مأساوي (طريق لا يعود السائرون / ظلمة صفراء / غسق البحار)، يصور السبيل الذي سلكته الأم-الوطن والملاذ- تاركة ابنها نهباً للرعب، ولعلّ في صورة (على طريق لا يعود السائرون) المأخوذة من التعبير الشعبي (درب الصد ما ردّ) ما يعمق صوت الغياب ويمنحه بعداً قاسياً.

ومن ثم يتأسطر منطق الأسئلة ويدخل في فضاء يوسع رقعة الحلم الرمزي ويزيد من حدّة الخوف:

كيف انطلقْتِ بلا وداع فالصّغار يولولون،

يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون

---

(1) الديوان: ٦١٦.

ويُسائلونَ الليل عنكَ وهم لعودِكَ في انتظارِ[1]

إن الضغط الفعلي المنسوب إلى (الصغار) بتواصله الدرامي (يولولون ←← يتراكضون ← يفزعون ← يرجعون ← يسائلون) بعد عتبة الحجب والفصل القاسية (بلا وداع) ، يحرك الرمز باتجاه صورة (غودو / الذي يأتي ولا يأتي)[2] ، وهي صورة سوداء لأنها تنهض على فكرة عودة إشكالية رمزية للأم الغائبة قائمة على احتمال المجئ وعدمه في الوقت نفسه.

بعد ذلك تتناسل الصور على شكل برقيات تعمل داخل الفضاء الرمزي المؤسطر لتخبر الحال الشعرية بحيرة الذات الشاعرة وقلقها:

الباب تقرعه الرياح لعلّ روحاً منكِ زارْ[3]

إذ إن اللازمة الشعرية تقترن هنا بتمني زيارة روح الأم لتترى عن كثب الوضع المأساوي الذي تعيشه الذات الشاعرة :

هذا الغريب!! هو ابنكِ السهران يُحرقه الحنين[4]

ويتمثل هنا بالإشارة الصريحة الواضحة (هذا ← الغريب) عبر توكيد الانتماء وإثباته (هو ← ابنك) ، بمشهده الموصوف بـ

---

(١) ديوان السياب: ٦١٦.

(٢) الصورة مأخوذة من مسرحية صموئيل بيكيت الشهيرة (بانتظار غودو) التي تقوم أساساً على هذه الفكرة الأشكالية الذي يأتي ولا يأتي.

(٣) ديوان السياب: ٦١٦.

(٤) الديوان: ٦١٦.

(السهران/ يحرقه الحنين).

تنتهي المحاورة الرمزية الفاجعة إلى صيحة تمن تطلقها الذات الشاعرة باتجاه الأم / الملاذ / الوطن وتدعوها إلى عودة ما حتى وإن كانت محملة بالمآسي:

اماه ليتك ترجعين

شبحاً. وكيف اخافُ منه وما امّحتْ رغم السنين

قسماتُ وجهِكِ من خيالي؟

أين انتِ؟ اتسمعين

صَرخاتِ قلبي وهو يذبحه الحنينُ إلى العراقِ؟[1]

فالرجاء الحار بعودة الأم ، حتى وإن كانت هذه العودة قادمة من فضاء الذاكرة بصورتها الرمزية ، إيذان ببلوغ الغربة أقسى مراحلها ، على النحو الذي تتجاوز فيه الذات الشاعرة خوفها ورعبها ومعاناتها لأنها ستحيلها على مخزونها الذاكراتي المتخيل (ما امحت رغم السنين/ قسمات وجهك من خيالي) ، وتكون قادرة على اختزال السؤال إلى أضيق مناطقه- خطاً وصوتاً- وأكثرها وضوحاً وتمظهراً ، لتأتي الجملة الشعرية الاستفهامية الأخيرة عابرة من الخاص إلى العام ، بتأكيدها على وصول الرسالة الصوتية (أتسمعين؟) الناقلة لتجيب الذات الداخلي (صرخات قلبي) ، وهي تصرخ بـ(الحنين إلى العراق) من خلال أكثر الأفعال عنفاً ووحشية (يذبحه).

---

(١) ديوان السياب: ٦١٦- ٦١٧.

ولكن مقطع الإقفال الأخير في القصيدة يوظف الرمز الذاكراتي على طريقة مأساوية تضع الصورة الفاجعة في مواجهة الذات الشاعرة وجهاً لوجه:

الهاربون كالزهرة الرواح تهبوا من أبد الفراق(1)

إن اللازمة الشعرية التي تعود إلى نهاية القصيدة في حركة دائرية، تنتهي نهاية مأساوية إلى صورة(أبد الفراق) التي تقفل الشعرية على هاجس وقلق ماثلين في فضاء الصورة يعبران عن نهاية حتمية تؤكد أبدية الغربة والاغتراب.

تعمل قصيدة نازك الملائكة(الزهرة السوداء) على طرح مفهوم إشكالي للرمز الشعري في فضائه الذاكراتي، ويبدأ الإشكال من عتبة العنوان التي تقدم نوعاً من العلاقة الطباقية -في العرف البلاغي- بين (الزهرة) بدلالتها المفرحة والمبهجة، والصفة اللونية (السوداء) ذات الدلالة المعروفة على الحزن والمأتمية.

يضاف إلى ذلك أن هذه القصيدة هي النص الشعري الثالث في مرثاة ثلاثية بعنوان (ثلاث مراثٍ لأمي)، جاءت المرثاة الأولى تحت عنوان (أغنية للحزن)، والثانية بعنوان (مقدم الحزن) وحملت الثالثة عنوان (الزهرة السوداء) وكأن الزهرة السوداء بمنطقها الرمزي اللوني هي نتيجة لتفاعل العنوانين السابقين (أغنية للحزن / مقدم الحزن).

تضع الشاعرة تحت العنوان المركزي (ثلاث مراثٍ لأمي) عتبة

---

(1) الديوان: ٦١٧.

جديدة يمكن أن تكون عتبة توضيح أو إضاءة يمكن إدراك جزء من المعطى الرمزي من خلالها وهي: ((قد يكون الشعر بالنسبة للإنسان السعيد ترفاً ذهنياً محضاً ، غير أنه بالنسبة للمحزون وسيلة حياة. وقد كانت القصائد الثلاث التالية محاولة للتعَزّي لجأت إليها على إثر وفاة أمي في ظروف محزنة عانيت منها معاناة خاصة. ولم أجد يومئذ لألمي منفذاً أخر غير أن أحبه وأغني له))[1]

(ن.م)

ويمكن لنا أن نلتقط الإشارات الآتية ونفعّلها قرائياً في سبيل إدراك رمزية الدلالة الشعرية في سياق التنصيص الذاكراتي ، الإشارة الأولى تتمثل في أن الشعر بالنسبة إلى نازك هو (وسيلة حياة) والإشارة الثانية تتمثل في توكيد خصوصية هذه المراثي عبر (محاولة للتعزي) و(ظروف محزنة) و(معاناة خاصة) والإشارة الثالثة تتمثل في اختراع منفذ أخر لمعالجة الألم هو (أحبه وأغني له) أي أنسنته أو تحويله إجرائياً إلى عتبة العنوان ليكون(الزهرة) في المرتبة الثالثة (الزهرة السوداء).

أما الإشارة الرابعة والأخيرة فتتمثل بالتوقيع(ن. م) الذي يشير طبعاً إلى أسم الشاعرة(نازك الملائكة) في توكيد واضح لاستحضار الاسم إشارياً.

---

(1) ديوان نازك الملائكة ، المجلد الثاني : ٣٠٩.

تتألف قصيدة (الزهرة السوداء) من خمسة مقاطع تتداخل فيما بينها تداخلاً سردياً حكائياً، يقوم على درجة من التنوع الإيقاعي المتمثل في تداخل القوافي وتعاشقها في كل مقطع.

في المقطع الأول يبدأ الرمز بزرع بذرته الأولى التي يمكن أن تكون بذرة السرد الشعري وأساس الحكاية:

كنزنا الغالي تركناه هُنا

لحظات ثم أسرعنا إليه

والتمسناه وراء المُنْحَنى

وعلى التلّ فلم نعثر عليهِ[1]

فـ(كنزنا / الغالي) يحيل على الذاكرة في مستوى دلالي-نفسي من مستويات الإحالة، ويتضمن معنى الانتماء الصميمي والحب بدلالة الصفة (الغالي) التي تمثل مع موصوفها بؤرة الرمز في القصيدة، ويمكن ربط هذه الدلالة الرمزية مبدئياً بالفضاء الرمزي في عتبة العنوان (الزهرة السوداء) على نحو ما.

ثم تأتي الأفعال السردية المتلاحقة تلاحقاً دراميا لتحيط هذه البؤرة الرمزية بحسّ الحكاية و(تركناه / أسرعنا إليه / التمسناه / لم نعثر عليه) من خلال تفعيل مفردات الزمان والمكان أيضاً (لحظات /وراء المنحنى / على التل).

تتضاعف الطاقة الرمزية للرمز عبر استمرارية تواصل وتطوّر

---

(١) ديوان الملائكة: ٣١٨.

الفعل السردي الذي ينفتح على معطيات جديدة، تعمل على توسيع مساحة الحكاية وإدخال عناصر حكائية مؤنسنة أخرى:

وسألنا عنه في الغابة ربوه

فأجابتْ إنها قد نَسِيَتْه

وهمسْنا باسمه في سَمع سَرْوه

فتناست في الدجى ما سمعتْه(1)

إذ يقوم الراوي الشعري بأنسنة مفردات الطبيعة في سياق تطور الحكاية واستمرارية أفعالها السردية(سألنا ربوة/فأجابت - همسنا... في سمع سروه/فتناست)، من أجل الارتفاع بصورة الرمز الشعري إلى مستوى المتاهة، حيث أن إجابة السؤال (قد نسيته) ونتيجة السماع (ما سمعته) ليدخل الرمز هنا في باب اللغز المحير الذي يُنسى بسرعة ولا يُسمع بسهولة من طرف مفردات الطبيعة.

إلا أن المفارقة السردية تظهر في المقطع الثالث بانحراف السياق الحكائي عن مساره الطبيعي وولادة رمز جديد من رحم الرمز الأول:

غير أنّ الفجر حيّ في ابتسام

وأرانا في مكان الكنز زهره

نبتت سوداء في لون الظلامْ

وسقاها دمعُنا ليناً ونَضْره(2)

---

(1) الديوان: ٣١٨- ٣١٩.

(2) ديوان الملائكة: ٣١٩.

وأداة الاستدراك (غير) حوّلت المسار السردي نحو أفق جديد (إن البحر حيٌّ في ابتسام)، وقاد هذا الأفق الجديد إلى تصوير بصري (وأرانا) يؤكد حصول المفارقة (مكان الكنز / زهرة) ذات الدلالة السيميائية، إذ تتحول فيها كل معاني الثراء في (الكنز) إلى (زهرة)، التي ما تلبث أن تستكمل كينونتها وصيرورتها الشكلية (نبتت سوداء) مشبهة تشبيها سيميائياً أيضاً بـ(لون الظلام)، ومتفاعلة مع معطيات الفعل الإيجابي للذات الشعرية الساردة بشكلها الجمعي (سقاها دمعنا/ ليناً ونضره).

ويكشف المقطع الرابع عن صفحة أخرى من صفحات الرمز الشعري وقد تطورت فيها بنية الحكاية وحيوات السرد باتجاه أكثر سعة للفضاء الشعري بمقوماته الرمزية المتعددة والمتنوعة:

كلّما مرّتْ بها ريح الصباحْ

بعثتْ في الجوّ موسيقى خفيّه

وأنيناً خافتاً ملءَ الرياحْ

كَمنتْ فيه دموع البشريّةْ[1]

إذ على الرغم من الرمز الكامن في بؤرة (الزهرة السوداء) تعرض لشبكة من الدوال المحركة له ذات الأداء الدلالي الإيجابي (ريح الصباح / موسيقى خفيّه/ أنيناً خافتاً)، إلا أنها تؤول جميعاً إلى جملة (كمنت فيه ← دموع البشرية) بكل ما ينطوي عليه فعل

---

(١) الديوان : ٣١٩.

الكمون من عمق رمزي يتجه إلى (دموع) وهي تتسع لـ(البشرية) جمعاء.

وهنا تتغير الدلالة الإيجابية إلى دلالة سلبية تتجلى في موحيات مفردة (دموع) بإسنادها إلى (البشرية)، على النحو الذي تتفق فيه مع دلالة الرمز الكامنة في (الزهرة السوداء) التي تهبط من عتبة العنوان إلى تفاصيل المتن.

وتلتحم الذات الشعرية الجمعية بالمعطيات النصيّة للسرد الحكائي، وتتعامل مع الرمز الشعري بوصفه معطىً من معطياتها الذاتية أو ذاكرة لها:

إنها زهرتُنا الوسنى الحزينة

أمسُنا في لونها ما زال لَدْنا

فمنحناها مآقينا السخينة

وحملناها مع الذكرى وعُدْنا[1]

يحصل نوع من الاندماج والتماهي بين الذات الشعرية الراوية وفضاء الرمز، فالتشكيلات الشعرية ذات الصفة الذاتوية الجمعية (زهرتنا الوسنى الحزينة/أمسنا في لونها/ منحناها مآقينا السخينة / حملناها مع الذكرى/ وعدنا) تتصل بمعطيات الرمز وتتفاعل معها وصولاً إلى تعليقها في فضاء الذاكرة وخزنها هناك واستئناف فعل الحياة في العودة، على النحو الذي يصبح فيه الرمز جزءاً من

---

(1) ديوان الملائكة: ٣٢٠.

لقد أضفى التنوع الإيقاعي في القصيدة بعداً جديداً لهندستها الشعرية المتوازية مع البعد الجمالي والسيميائي للرمز، فتنويعات (بحر الرمل) تناسبت مع التقفية المنوعة والملونة التي جاءت عليها القصيدة، وهذا النوع من التقفية تسمى (القافية المردوفة).

كما تشير إلى ذلك نازك نفسها[1]، ولا شك في أن القافية تؤدي دوراً فنياً وتشكيلياً وإيقاعياً بالغ الأهمية في حركة القصيدة، فهي ((اكتشاف جديد مستمر للوحدة الصوتية في القصيدة، وهي نجمة متألقة يلقيها الشاعر على الطريق))[2]، وعلى الشاعر أن ينجح في إشعار المتلقي ((بوجود نظام في ذهن الشاعر، وبتنسيق الفكر لديه ووضوح الرؤية، وقوة التجربة))[3]، وهذا ما كان حاجزاً ومؤثراً في قصيدة (الزهرة السوداء) وأضفى قيمة جديدة للبعد الرمزي.

يعدّ الشاعر عبد الوهاب البياتي من أكثر زملائه الرواد احتفاءً بالرمز الشعري في أنموذجه الجمعي، وغالباً ما يستخدم الرمز للكشف عن المعادلة القاسية التي تحكم العلاقة بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة، ولا سيّما في دواوينه الأولى إذ طرح نفسه شاعراً ثورياً يدافع

---

(١) يُنظر: موسيقى الشعر، نازك الملائكة، مؤسسة جائزة بابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٣ : ١٣٦.

(٢) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣ : ٦٤.

(٣) ديوان الملائكة: ٦٥.

عن البسطاء والمسحوقين والمظلومين ضد الطغاة والمستبدين، وقد استحضر في أشعاره هذه استحضاراً رمزياً معظم الثورات والثائرين والشعراء والمقاومين في العالم وعلى مرّ العصور، ليمنح قضيته بعداً عالمياً وحضارياً ويضاعف من أحقيتها ومشروعيتها وضرورتها.

في قصيدته (لتكن الحياة عادلة) يستخدم هذا الرمز الأثير لديه في دفاعه عن إنسانية الإنسان وكشف القهر والاضطهاد والقسوة التي يتعرّض لها على أيدي الطغاة والجلادين.

ولعلّ عتبة العنوان الداعية إلى عدالة الحياة تنطوي على رمز يشير إلى وجود خلل ما في معادلتها بحاجة إلى تصحيح وتسوية، ويكشف هذا الخلل عن لا عدالة في توزيع مفردات الحياة على الناس بحيث تحظى فئة قليلة بمعظم هذه المفردات وتتحسر الفئة الكبيرة على أبسط الأشياء حيث لا تحظى إلا بأقل المفردات وأبسطها.

تبدأ القصيدة بداية فلسفية يستحضر فيها الشاعر عدل الموت بإزاء لا عدل الحياة:

- الموت عدلٌ- حسناً، فلتكن الحياةْ
عادلةً، وليمنح الشحاذُ عرش الشاه[1]

يتحدد الرمز الشعري في المعادلة المتوزعة على طرفين، يحتل الطرف الأول الموت مقترناً بالعدل ويحتل الطرف الثاني الحياة وهي تفتقر العدل على النحو الذي يدعو فيه الشاعر إلى المساواة، إذ ينشئ معادلة

---

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ : ١٧٧.

موازية للمعادلة السابقة يضع فيها الشحاذ -رمز الطبقة المسحوقة الكادحة- في طرف ، والشاه -رمز الطبقة المستبدة الظالمة- في طرف آخر ، داعياً فيها إلى المساواة بمنح الشحاذ عرش الشاه من أجل إسقاط الطبقية عبر الترميز إلى انتصار الطبقة الكادحة في معركة الصراع الطبقي.

ويمضي الشاعر في سبيل الموازنة الرمزية بعد أن يمنح الطرف المستضعف اسماً هو (مصطفى) ولا شك في أن الاسم هنا ينطوي على قيمة رمزية كبيرة في دلالة الاصطفاء أولاً ، والانتماء إلى مرجعية دينية مناضلة تتمثل بإطلاق صفة المصطفى على الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) ، على النحو الذي يدعم الاسم بقيمة رمزية أعلى تحمل في طياتها بشارة النصر على الدكتاتورية والاستبداد:

فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرةْ

والشاه مات فوق صدر الدمية- الأميرةْ

مخدراً وعارياً

وعندما بكاه شاعر البلاط، نبح الكلب،

عليه باكياً

ولبس المهرجُ السواد

حزناً على سيّده

حزناً على البدر الذي غاب عن البلاد[1]

---

(١) ديوان البياتي : ١٧٧.

إذ يوازن الشاعر بين موتين ، كل موت منهما ينتمي إلى طبقة ، فموت مصطفى موت مجاني لا يعبأ به أحد (على الرصيف في الظهيرة) ، وموت الشاه موت احتفالي حكائي يتحول إلى قصة تاريخ ، فلحظة موته أنموذجية (فوق صدر اللمية-الأميرة) وخاصة في صيغتها الحالية (مخدراً وعارياً) ، تستفز أبواق الدولة لإقامة احتفال يليق بموت عظيم (بكاء شاعر البلاط/ نبح الكلب عليه باكياً / لبس المهرج السواد) ، والترميز هنا واضح لتعرية هذه الطبقة الفاسدة التي ترى في موت الشاه رحيلاً استثنائياً بوصفه (البدر الذي غاب عن البلاد) وكأنه لا بديل له.

يستمر الشاعر في إنضاج الرمز وتوسيع رقعته السردية وكشف جوانب أخرى خفية فيه من أجل تخصيبه شعرياً من جهة ، ومضاعفة طاقته الدلالية من جهة أخرى:

ومصطفى في حفرة مهجور

عيونه فارغة وأنفه مكسور[1]

فيدنو الشاعر من رمز (مصطفى) ليسلّط كاميرا يصوّر فيها شكله الخارجي الجسدي (عيونه فارغة / أنفه مكسور) المضطهد بالفراغ والكسر في المكان النائي (في حفرة / مهجور) ، وما ينخفض عنه ذلك من كشف رمزي عن الحال الداخلية له جرّاء الوصف الخارجي وينشطر الرمز (مصطفى) بوصفه رمزاً جمعياً

---

(1) ديوان البياتي : ١٧٧ - ١٧٨.

على أكثر من شكل ليحقق صفة التعدد والتنوع:

ومصطفى الآخر في الحقل على مسحاته يخور

مهشماً منخور

عيونه جاحظة ووجهه مجدور

يستقرئ الأرض ويمضي باحثاً فيها عن الجذور[1]

إذ يظهر (مصطفى الآخر) تعبيراً عن جمعية الرمز ووحدته، لكنه يتمظهر في شكل اضطهادي آخر يتوازى مع مصطفى الأول ويتمظهر في المشهد الشعري عبر مجموعة من الأحوال والصفات (في الحقل على مسحاته يخور / مهشماً / منخور / عيونه جاحظة / وجهه مجدور)، إلا أنه يطلق إشارة رمزية تنبئ بعزمه على التشبث بالجذور والأرض وأستشراف المستقبل والانتصار من خلالهما (يستقرئ الأرض ويمضي باحثاً فيها عن الجذور).

ويستحضر الشاعر الرمز الحكائي (السندباد) ليغذي رمزه الشعري بمزيد من المعنى والدلالة:

السندباد من هنا مرّ، ومرّت هذه العصور

والف نملة بنتْ وهدّمت قصور

وهو على مسحاته يدور

والشاه في بلاطه مخمور

يغرق في الحرير والأطياب

---

(1) الديون: ١٧٨.

ويطعم الكلاب[1]

ليمنح المعادلة الرمزية بعداً تاريخياً في قضية الصراع الطبقي التي يناضل من أجلها، فاللاعدل ليس وليد اليوم بل هو ضارب جذوره في أعماق التاريخ وأعماق الحكاية، ولا شك في أن ذلك يذهب بالرمز الشعري هنا إلى الانفتاح على تعرية الاستبداد والقهر الذي يسهم في تقسيم الحياة قسمة غير عادلة، ويخلق لها المبررات والأسباب المنطقية ويسندها من جهة أخرى بالتاريخ والحكاية.

فـ(مصطفى)بالرغم من مرور(السندباد)الأسطوري من أرضه، وبالرغم من مرور(هذه العصور)، وبالرغم من تغيّر الحضارات حضارة تموت وأخرى تنمو(ألف نملة بنت وهدمت قصور)، إلا أنه يتمركز في بؤرة التعب ذاتها ولا يغادرها (هو على مسحاته يدور)، في مقابل الطرف الآخر المستبد الظالم المقترن هنا برمز(الشاه) يتمركز أيضاً في لهوه وعبثه ومجونه غير عابئ بانسحاق إنسان الطبقة الكادحة وموته البطيء (في بلاطه مخمور/ يغرق في الحرير والأطياب/ويطعم الكلاب)، وقد يتعمق الرمز أكثر في جملة (ويطعم الكلاب) التي يمكن أنه عنى بها الحاشية التي كشرت عن أنيابها ضحكاً تملقاً وتقرباً لسيدها وساندته في الظلم فأشبعها ومنع الطعام عن الإنسان وهم عامة الناس.

ثم ما يلبث صوت الشاعر العادل–رمز الثأر المناضل المدافع عن

---

(1) ديوان البياتي: ١٧٨.

حقوق الإنسان المسحوق في الحياة- أن يظهر عاليا ، وهو يأمر إلى إعادة الأمور إلى نصابها الطبيعي وإحقاق الحق وإزهاق الباطل:

- الموت عدل- حسناً، فلتضرب الشاه على

قفاه

حتى يموت، ولتكن عادلة، يا سيدي،

الحياة.[1]

إذ ينبري صوت العدل الطالع من أعماق القصيدة ليختتم لغتها بمثل ما أفتتحها ، فطالما أن الموت يساوي في عدله بين الجميع فلتكن الحياة كذلك أيضاً ، ولعلّ من آيات ذلك كما يرى الشاعر المناضل الثوري أن (يُضرب الشاه على قفاه/ حتى يموت) ، من أجل أن تكون الحياة (عادلة) مثلما هو الموت وتنتصر إرادة الإنسان ويذهب الظلم إلى الجحيم.

لقد استثمر الشاعر الأسلوب الرمزي مستلهماً الذاكرة التي تحتفظ بصور الاضطهاد التاريخي للإنسان ، إذ حوّلها الشاعر إلى نصّ مرمز يدعو من خلاله إلى مقارعة الظلم والقهر من أجل العدل وإنسانية الإنسان.

---

(١) ديوان البياتي : ١٧٨.

الباب الثاني

الذاكرة الفردية والتنصيص الشعري بين الرؤية والرؤيا

- مدخل
- الفصل الأول ... الرؤى والأحلام والكوابيس - من الحلم إلى الصورة
- الفصل الثاني ... الحياة الباطنية وحساسية الحلم الشعري
- الفصل الثالث ... المسكوت عنه وأفق الرؤيا

المدخل

إن فاعلية التنصيص الشعري للذاكرة لا تعتمد نقل موجودات الذاكرة نقلاً كلياً بل تكيّفها على النحو الذي يناسب التجربة الشعرية ، فضلاً عن أن الذاكرة ذاتها تجري أساساً على موجوداتها الذاكراتية سلسلة عمليات ذهنية تعمل على إعادة ترتيبها على وفق آلياتها ومقتضياتها ، بحيث تحصل فعالية تغييب لعناصر كثيرة في أصل الذكرى أولاً حتى تكون صالحة للخزن ، وتتعرض العناصر المتبقية لفعالية تغييب أخرى تظهر متقنعة عبر الأحلام وتمظهراتها المختلفة على شكل إشارات أو علامات أو لمحات(سلبية أو إيجابية) ، تتسرب إلى ميدان الفعل الشعري عبر أساليب التعبير والصورة والرؤيا الشعرية.

الذاكرة على هذا الأساس هي ((إحدى الركائز المهمة في العملية الإبداعية ، إنها الوعاء الذي يحوي ماضي الإنسان بكل مسراته وأحزانه ، وهي في الوقت نفسه جزء من العبقرية المبدعة))[1] ، وتعدّ شريكاً فاعلاً في تكوين النص الإبداعي الخلاّق

---

(1) فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية ، خليل شكري هياس ، مجلة (الموقف الأدبي) ، العدد ٣٨٣ ، دمشق ، ٢٠٠٣ : ١٧٠.

بما تقدمه من مادة إشكالية عميقة قابلة للتنصيص

وإذا ما عرفنا أن ((الذاكرة –كالإدراك والانتباه– وظيفة نفسية عالية ، وعلى غاية من التعقيد ، بحيث أن عوامل متعددة تسهم في تركيبها، كما أنها –بطبيعتها– وظيفة مركبة لعمليات مختلفة متعددة))[1] ، فإننا سنقدّر حجم الصعوبة الفنية التي تواجه عملية تنصيصها ، فضلاً عن أن الذاكرة أصلاً ((تمثل موضوعاً غائماً))[2] لا يمكن استرجاعه وإعادة إنتاجه فنياً بيسر وسهولة.

تنهض فعاليات التنصيص الشعري للذاكرة على استثمار شبكة من الآليات والأدوات التي تعمل من مخزونات الذاكرة مادة قابلة للتنصيص ، تتناسب وتتفاعل وتتماهى مع خصوصية التجربة الشعرية عند الشاعر –شكلاً وموضوعاً–.

وتقف الرؤية والرؤيا في علاقتهما بالحلم وتمظهراته المتعددة والمتنوّعة في مقدمة هذه الآليات والأدوات ، التي تحظى بأهمية اصطلاحية ومفهومية واسعة النطاق في حقليّ الذاكرة والشعر معاً.

تدلنا المعاينة الاصطلاحية لـ(الرؤية) على أنها ((في اللغة تعني النظر بالعين ، وقد طوّرت الفنون بعامة وقصيدة الرؤيا بخاصّة دلالة هذا المصطلح حتى غدا من الواجب على النقد إضافة أبعاد جديدة

---

(1) الذاكرة، عرض وتقديم د.مصطفى غالب، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، د.ت:16.

(2) المصدر نفسه: 185 .

إلى بُعدِه المركزي لتتناسب والتطوّرات الفنية والمعرفية والجمالية التي فرضها الشعر. وضمن هذه الأطر الجديدة يمكن تعريف الرؤية في الفن على أنها المادّة الوثائقية التي يعكسها الفنان من الواقع، وتخصّ المجتمع والفرد معاً، يضاف إلى ذلك موقف الفنان المبدع وطرائق تشكيلِه الجمالية لتلك الرؤية))[1].

أما(الرؤيا) فهي بمنظورها الاصطلاحي العام ((تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة))[2]، إذ هي بهذا المعنى((انطباع واستشراف مستقبلي))[3]. وتوصف بالتجربة ((لأنها لا يمكن أن تبنى من فراغ أو من خلال إحداثيات فوضوية يخلقها الشاعر بناءً على تهيؤات فردية. ومن علائم هذه التجربة الوعي، بمعنى أنها ينبغي أن تكون على دراية كافية وعميقة لما هو ذاتي وموضوعي، وأن تكون على وعي تام بالقوانين التي تحكم تطور الشخصية الفردية والقوانين التي تحكم تطور المجتمعات والعلاقات الإنسانية. ومن علائمها أيضاً النضج الذي يحدّدهُ طول تجربة المبدع وقدرتِه على التعامل مع مادتِه تعاملاً متجدداً ومتطوراً، ومن ثم مبدعاً))[4].

---

(١) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: ٩٧.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٥.

(٣) النحل البري والعسل المر- دراسة في الشعر السوري المعاصر-، حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢: ٢٤.

(٤) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: ١٦٥.

وعلى صعيد علاقة الرؤيا بالواقع فإنه لا يمكن ((أن تكون انعكاساً للواقع كما المرآة ، إنها انعكاس للمعاناة ، أي إنها رأي في الواقع أو موقف منه ، وينبثق من ذلك ملمح يعبر عن توجس الشاعر أو بالأحرى تنبثق صورة المستقبل كما يراها الشاعر، فالكل صورة رؤيا مستقبلية ، وتقوم على مواد وأركان من الواقع القائم))[1] ، ويتم تكوينها على يد الشاعر ((عن طريق توظيف الإمكانات المتاحة كافة من كلمة وتركيب وصورة ورمز وإيقاع بمعنى أن القصيدة تسعى إلى بناء عالم يتجه مباشرةً إلى الرؤيا))[2].

إن عالم الشعر على هذا الأساس ((عالم أدبي وليس عالماً وجودياً منفصلاً ، والرؤيا تعني الكشف ، وعندما يصبح الفن رؤيوياً فإنه يكشف ، ولكنهُ لا يكشف إلا بمعاييرهِ هو وبأشكاله هو))[3].

ويرى جبرا إبراهيم جبرا أن الرؤيا اكتسبت من خلال أبعادها الاصطلاحية الواسعة والعميقة ((معاني تتخطى معنى الحلم حتى بإضافاته المجازية. فهي الرؤية بالعين والعقل والقلب معاً ، زائداً الحلم ، زائداً التطلع الإنساني الأرحب الذي اقترن في ذهن البشرية بتوق الأنبياء والفلاسفة والشعراء ، ذلك الماورائي الذي يبدو صوراً

---

(١) النحل البري العسل المر: ٤١.

(٢) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: ١٦٥.

(٣) تشريح النقد ، محاولات أربع ، نورثروب فراي ، ترجمة محمد عصفور: ١٥٨.

لا يمالها المنطق بالضرورة ، ولكنها تختلط بالرموز لما هو في الصلب من الكينونة الإنسانية وإنطلاقاتها))[1].

ويراها يوسف الخال من خلال مفهومه للشعر إذ يحدده ضمن هذا الإطار بوصفه ((التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة))[2].

وعلى الرغم مما يختلف رأيي جبرا والخال من بعد شعري كثيف إلا أنهما يكشفان عن العمق والخصوصية والخصب الذي ينطوي عليه مصطلح (الرؤيا) في سياق اشتغاله في حقل التنصيص الشعري للذاكرة.

وإذا كان ((الشعر التقليدي العربي بعامة على سبيل المثال هو شعر رؤية ، لأنه يغلّب الجانب الموضوعي على الذاتي -والذاتية هنا بمعنى الموقف لا القضايا التي تخص الذات-))[3] ، فإن الشاعر العربي المعاصر ابتداءً من حقبة الروّاد اشتغل على بناء (رؤيا) للإنسان العربي ، مستخدماً كل ما هو متاح من وسائل فنية وفكرية وجمالية لبناء هذه الرؤيا وتجسيدها.[4]

ولا شك في أن الإبداع الشعري استناداً إلى مفهوم (الرؤية)

---

(1) ينابيع الرؤيا ، جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ : ٧.

(٢) الحداثة في الشعر ، يوسف الخال ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ : ٨١.

(٣) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا : ٩٨.

(٤) ينظر الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا : ١٧٢.

و(الرؤيا) في استجابتهما للذاكرة الفردية يستلهم حلم الشاعر، ويسعى إلى تمثيله تمثيلاً خطياً بوساطة اللغة التي تستفز جميع قدراتها التعبيرية في الدلالة على تجربة الشاعر، سواء أخضعت للرؤية في تمثيلها لفضاء الخارج أم للرؤيا في تمثيلها لفضاء الداخل، أم لتمثيلهما معاً في فضاء خارجي - داخلي مشترك.

وبهذا يمكن النظر إلى الإبداع الشعري بوصفه تأويلاً ((لعشق الشاعر للغة ولأحلامه بعناقها، انه تأويل يبلور هذا العشق أي يستجمعهُ في بلّورة مُشعة هي بلّورة القصيدة، وصراع الشاعر مع اللغة هو ذلك الصراع الذي يريد أن يستوقف في القصيدة أحلامَهُ التي تتجاوز الوقائع إلى ما وراءها))[1].

ولا شك في ((أن الأحلام هي المنهل الأكثر شيوعاً والأسهل منالاً علمياً للبحث في مقدرة الإنسان على الترميز))[2]، وبما أن الأحلام هي في جوهرها تعبير دقيق للاوعي الإنسان فيجب التصدي لها بوصفها جزءاً من ذاكرة حقيقية[3]، ويجب أن ندرك في هذا الإطار أن الأبعاد الزمانية والمكانية للحلم مختلفة جداً، و((لفهمهِ ينبغي علينا أن نتفحصهُ من كل مظهر - تماماً مثلما قد

---

(١) من يسترجع الأحلام من تأويلها، منى طلبة، مجلة(فصول)، العدد ٦٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤: ٢٦٦.

(٢) الإنسان ورموزه، كارل كوستاف يونغ وجماعة من العلماء، ت: سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٤: ٢٦.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٣٦.

نأخذ شيئاً في أيدينا ونقلبهُ مراراً وتكراراً إلى أن نكون على معرفة بكل تفصيل من شكله))[1].

لكن على الناقد الأدبي أن لا يكون محللاً نفسياً في هذا السياق لأن مشكلة الحلم في إطارها النفسي غير مشكلة الحلم في إطارها الشعري، فمشكلة الحلم الشعري ((هي مشكلة المحتوى الكامن القابل للتوصيل بمشكلة الحلم القابل للفهم))[2] بوصفها شكلاً نهضت الذاكرة الشعرية في تحويلهِ إلى نص.

ويبرز الحلم بتجلياته ووقائعه المختلفة والمتنوعة كأداة تفعيل رئيسة للذاكرة الفردية المغيبة، إذ إنهُ ينقل مستوى التغييب في الذاكرة إلى مستوى الظهور والتجلي في الحلم وتعكس تجليات الحلم مظاهر إيجابية أحياناً وسلبية أحياناً أخرى حسب طبيعة التجربة وعلاقتها بالذاكرة، وتؤدي الصورة الدور الفني والتشكيلي الأبرز في عملية التنصيص.

أن الذاكرة استناداً إلى هذه الأفكار تمثّل حاضنة للذكريات أولاً ومن ثم تقوم بتفعيل الذكريات وشحنها بالكثافة الثقافية والمعرفية والفنية التي تمتلكها الذاكرة باتجاه خلّاق حين تكون الذاكرة مبدعة وخصبة.

---

(1) الإنسان ورموزه، كارل كوستاف يونغ وجماعة من العلماء، ت: سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٤: ٣١.

(2) تشريح النقد، نورثروب فراي: ١٤١.

وتنطوي عملية إعادة الإنتاج في الذاكرة على [illegible]
المعقدة والالتباس لا يمكن معها ضبط التحولات [illegible]
بسهولة ووضوح، إلا أنها تسعى إلى استحضار نوع من [illegible]
الغائب والحاضر لإنتاج رؤية أخرى، تتحول في حالة [illegible]
الشعري إلى رؤيا استشرافية مبدعة تجعل من [illegible]
مخزون الماضي حاضراً في المشهد الشعري الراهن.

من هنا يمكن القول إن تخصيص الذاكرة [illegible]
يستحضر ابتداءً الرؤية بمشاهداتها البصرية الحيوية في [illegible]
الحلم المصاحب لهذه الذاكرة، والملازم لتحولاتها على [illegible]
متقدم في الزمن باتجاه العثور على حلول في [illegible]
المخزون البصري والذهني إلى فعالية شعرية [illegible]
الأشياء وتعبر عن خصوصياتها، ليرجع بالتالي على [illegible]
الوجودية في مشكلاتها الكبرى التي يسعى الشعر إلى [illegible]
باستخدام الذاكرة.

الرؤى والأحلام والكوابيس
من الحلم إلى الصورة

تندرج الكوابيس في نطاق الحلم، والهواجس في نطاق حلم اليقظة، على مستوى الذاكرة الفردية في إطار الحلم السلبي المنتج للصورة السلبية، لكن العلاقة بين الذكرى والحلم لا تحتفظ بسياقها النصّي في الاسترجاع والتمثّل، وتخضع في الوقت ذاته لتغيرات جوهرية في عمليات التنصيص الشعري التي تقود الذكرى في تجليها الحلمي إلى ميدان الصورة.

فالذكرى في صيرورتها الذاتية داخل حاضنة الذاكرة ((ليست نصّاً على الحلم، إنّها استرجاع لآثاره في النفس. الحلم أبعد من الذكرى ومن الأسماء التي تبلورهُ أما الذكرى فهيَ غوص في عمق الزمان ومحاولة لاجتياز المسافة التي تفصلنا عن الحلم، في هذه المحاولة لا تكرر الذات المتذكرة الحلم، إنما تعيد إبداعهُ، تجعلهُ حينياً أو حالياً))[1]. وبذلك يمكننا القول ((إن الأحلام لا تكرر خبراتنا.

---

(1) من يسترجع الأحلام من تأويلها، منى طلبة: ٢١٦.

نعم ، إن الحلم قد يخطو خطوة في هذا الاتجاه لكن الخطوة الثانية لا تجيء ، أو تجيء في صورة محوّرة ، أو يحل محلها شيء مغاير كل المغايرة. فاستحضار الحلم استحضار مجتزئ))[1] ، يخضع لإجراءات شعرية في عملية التنصيص الشعري تتمخض عن رسم صورة لا يبقى من رصيدها الذاكراتي – الحلمي إلا الشيء القليل.

إن الصورة في منظور الفلسفة الجمالية هي ((وليدة العاطفة))[2] وهي في السياق ذاته ((ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية غابر ليست بالضرورة بصرية))[3] ، إذ قد تكون بصرية في مجال الرؤية وذهنية استشرافية في مجال الرؤيا على النحو الذي يتدخل في صياغة شكل الصورة ومحتواها.

وبهذا تكون ((الذكرى ليست تمثيلاً للحلم ، إنها إدراك لهُ أ تصوّر ، تصوّر تقوم (الذات) أو (الآن) بتشكيله))[4] تشكيلاً شعر يخضع لقوانين العمل الشعري وضروراته الفنية في التمثيل والتصوير

يقع شعر الرواد في المنطقة الفاصلة بين شعر الرؤية في أنموذج التقليدي وشعر الرؤيا في أنموذجه الحداثي ، وربما يكون الانتقال م

---

(١) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان، مراجع مصطفى زيور، دار المعارف، القاهرة، د.ت: ٥٩ـ٦٠.

(٢) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، بيروت ١٩٨٠: ٩٥.

(٣) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين: ٢٤٠.

(٤) من يسترجع الأحلام من تأويلها: ٢٦٦.

شعر الرؤية إلى شعر الرؤيا واحداً من أعظم انجازات قصيدة الروّاد.

وتشكل الأحلام والكوابيس والهواجس وما ينعكس عنها من تجليات وتمظهرات في شعر الروّاد ظاهرة شعرية واضحة المعالم ، يمكن رصدها وتحليلها عبر التحول الذي يحصل في ذاكرته الشعرية الفردية من الحلم إلى الصورة.

يتعرض السيّاب بحكم تجربته المركبة والإشكالية -حياتياً وشعرياً- لضغط كبير من طرف الكوابيس والهواجس في الإطار الحلمي الساعي إلى تنصيص الذاكرة شعرياً.

كثير جداً من قصائد السيّاب تصلح للقراءة على وفق هذه الرؤيا ، فهي تكتظ بالحنين الجارف والغربة القاسية التي تفضي إلى شبكة لا حدود لها من الكوابيس والهواجس والهزائم والإنكسارات ، وهي تؤلف حلمهُ القاتم وتقودهُ شعرياً نحو مضارب الصورة المشحونة دائماً بالقلق والتوتر والانفعال.

في قصيدتهِ (نبوءة ورؤيا) تتكشف، منذُ عتبة العنوان تجليات الأحلام والكوابيس في فضاء المتن الشعري القادم لمشهدية شعرية بوسعها احتواء هذهِ التجليات إذ إن الدالين المتعاطفين (نبوءة/و/رؤيا) ينفتحان على تشكيل دلالي واسع وعميق ضارب في أعماق الذاكرة ، وقابل في الوقت ذاته لتنصيص شعري ذي كثافة وتركيز عاليين وينطويان على حركة دينامية كبيرة أيضاً.

يرفق السيّاب عتبة العنوان في هذهِ القصيدة بعتبة أخرى تعريفية أو

توضيحية تتوسط بين العنوان والمتن الشعري ، ونصها ((تنبأ عراف هندي بأن الحياة على الأرض ستنتهي يوم٢ شباط سنة ١٩٦٢))[١].

ولا شك في إن عبارة (تنبأ ← عراف ← هندي) تحيل إلى مرجعية خاصة تنفتح على مضمون التنبؤ الذي يتلخص بـ(القيامة).

من هنا يمكن القول أولاً إن الجزء الأول من عتبة العنوان (نبوءة) تخص العراف الهندي ، في حين يستخلص الشاعر لنفسه الجزء الثاني وهو (رؤيا) في عملية توازٍ وتضاد وتقاطع وحوار يجسدها متن القصيدة.

ويمكن القول ثانياً في حدود هذا الاستنتاج إن النبوءة التي يتجه مسارها الكابوسي التخييلي إلى المستقبل بتفاعل مع الرؤيا التي تستنهض وتستحضر كل مخزون الذاكرة الماضوي في سبيل مواجهة خطر النبوءة وتحديها ، لأنّ ((الرؤيا تعني -في الأساس- النفاذ إلى جوهر الأشياء. وبقدر ما يكون النفاذ واعياً تكون الرؤيا عميقة وقيمة))[٢] ، وتشترك عناصر عديدة في تمتين قوة الرؤيا ووضوحها إلى جانب وعي الواقع ، وهي التجربة الحياتية والتجربة الشعرية والحدس الموضوعي[٣]. ولا يمكن لأية رؤيا أن تقوم بمهامها الاستشرافية من دون الاعتماد على المواد والأركان التي تقدمها

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، مج١: ١٦٤.

(٢) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ،د.عبد الله عساف: ١٦٦.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٦.

الذاكرة ويقترحها الواقع[1].

إن هذه المواجهة العنيفة بين النبوءة المبشرة بالخراب والدمار والفناء التي انحدرت من العراف الهندي ، والرؤيا المعتمة التي يقدمها الشاعر عبر انفتاح حرّ على ذاكرته التي تشتغل في هذا النص على الحلم الكابوسي وتشكيله الشعري المشهدي.

يبدأ المتن الشعري للقصيدة ببنية استهلال مركزة يسعى فيها الشاعر إلى اختصار عذابه الروحي بإزاء النبوءة:

نبوءتُك المريرةُ عذّبتني، مزقت روحي؛

نبوءتك الرهيبةُ، أيها العراف تبكيني؛[2]

ولعلّ التشكيل الدلالي الذي جسدتْهُ الدوال العنيفة في بنية الاستهلال المركزة ، سواءً عبر منظومة الصفات (المريرة/الرهيبة) في نعت النبوءة أم عبر منظومة الأفعال(عذبتني/مزّقت ← روحي ، تبكيني) ، وهي تضع الذات الشاعرة في موقع المستجير والباحث عن الخلاص بإمكانات القول الشعري.

فالنبوءة المنكرّ في عتبة العنوان (نبوءة) هي (المريرة/الرهيبة) في عتبة الاستهلال ، التي تواجه وتحاور (رؤيا) الشاعر الذاتية وهي تتشكل دراميأ من خلال الأفعال الثلاثة الشديدة القسوة والعنف (عذبتني/مزقت روحي/تبكيني).

---

(١) ينظر: النحل البري والعسل المرّ، حنا عبود : ٢٤.

(٢) ديوان السياب : ١٦٤.

تبدأ أولى محطات الحوار بين الشاعرة/الرؤيا ونبوءة العراف الهندي بتوجه الذات الشاعرة إلى قراءة مشهدية حركة النبوءة وصورها:

رأيتُ مسالكَ الأفلاك تهرع بالملايين

قرأتُ خواطرَ الريح

ووسوسة الظلام كأنّ حقلاً بات ينتحبُ:

(ستنطفيء الحياة)، ورحتُ ترسم موعدَ القدر[1]

تتمثل الذات الشاعرة فعالية المشهد الكابوسي الذي بزغت منه النبوءة باستعمال ثلاثة أفعال تنمو في سياق الحادثة نمواً دراميا(رأيتَ - قرأتَ - رحتَ)، وتتجه في عملية اشتغالها إلى مراكز الطبيعة التي تقوم ذاكرة الحلم بشعرنتها وأنسنتها (مسالك/الأفلاك/خواطر الريح/وسوسة الظلام) وصولاً إلى أعلى درجات الشعرنة والأنسنة في مشهد (حقلاً بات ينتحبُ)، إذ يدخل العامل الطبيعي (حقل) بوصفه شخصية ذات صوت يعلن عن نهاية الحياة (ستنطفيء الحياة)، على النحو الذي يسّهل للنبوءة في منظور الرؤيا استكمال الصورة المشهدية للنهاية (رحت ترسم موعد القدر)، في إشارة إلى التاريخ الذي حددهُ العراف للقيامة وما ينطوي عليه هذا التحديد من حساسية تعامل حساس واستثنائي مع الزمن، تختلط فيه حدود وتندمج الذاكرة والراهن والمستقبل المهدد بالتوقف في مشهد واحد.

---

(1) الديوان: ١٦٤.

تنسحب الذات الشاعرة بعد ذلك إلى منطقتها الأنوية (الرؤيا) لتواصل تمثلها لمشهد الطبيعة ومحاورة أشكال فاعلة فيه، في محاولة لاقتراح بدائل تقلل من عنف النبوءة وفداحتها وما هذه الاقتراحات سوى حلول شعرية رؤيوية تلوذ بها الذات الشاعرة وتستنجد بكنز ذاكرتها الذي أصبح الآن في موقع التهديد:

إذ حدجتنيَ الشهُبُ

هتفتْ بها: ((غداً سنموت. فانهمري على البَشَرِ

لأهونُ أن اموت لديك وحدي دون حشرجةٍ ولا أنّهْ

من القدر المروّع يجرف الأحياء بالآلافْ))[1]

الحل الشعري الذي تقترحهُ الذات الشاعرة هنا على العامل الطبيعي المتعلق في السماء بعد حوار بصري بينهما (إذ حدجتني/ الشهب)، يدعوها إلى تحريض الشهب على القيام باختراع مشهد ذاتي لقيامه. الذات الشاعرة يمنع عنها حالة الترويع التي يمكن أن يحدثها المشهد الذي تحملهُ النبوءة.

لكن الذات الشاعرة في صراعها الرؤيوي الدامي مع الزمن المتعلق بالنبوءة تواصل تشكيل المشهد بانعطافة استدراكية تغذيه بصورة سمعية، تعيد هيمنة الكابوس المبشر بالفناء على حساب اقتراحات الرؤيا:

ولكني أصيخُ إلى النهار فاسمع العرّاف

(1) ديوان السياب: ١٦٤- ١٦٥.

يهدد: ((سوف يهلك من عليها، سوف تلتهبُ.))

وتسرب في دمي جثة[1]

فيعلو صوت العراف/ النبوءة على الفضاء السمعي للذات الشاعرة/ الرؤيا من خلال الاستجابة الفعلية القاسية (أصيخ /أسمع)، وسلسلة أفعال المشهد النبوئي (يهدد/يهلك/تلتهب) وهي تقود إلى حصر الذات في زاوية عقلية حرجة(تسرب في دمي جثة) تهدد الذاكرة بالالتباس والفوضى.

يتوسع المشهد الشعري ليقود الذات الشاعرة إلى ميدان الذاكرة الحلمية التي تنمو فيها صورة الكابوس، وهي تفيض على مساحات المشهد ورؤاه وتفاصيله وهوامشهُ الحلمية التي يتداخل فيها الزمن ويتفاعل ويندمج ويتماهى، في إطار تشكيل مشهدي يفسح المجال فيه للرؤيا الكابوسية لكي تظهر وتبدو شعرياً:

وحين رقدتُ أمسِ رأيتُ في ظلمَوتِ أحلامي

رؤى تتلاحق الأنفاس منها ثم تنقطع

أفقتُ وما تزال تضيء في خَلَدي وتندلع

كما يتفجر البركان في ظُلماتِ ليلٍ دون أنسامِ،

بلا قمر وإن يك في المحاق أكاد أقتلع

أكاد أمزق الدم في عروقي بارتعادة روحي الحيرى...

أكادُ أُعانق القبرا.

(1) الديوان: ١٦٥.

أرى أفقاً وليلاً يطبقان عليّ من شرفة
ولي ولزوجتي، في الصمت، عند حدودها وقفة
نحدّق في السماء ونمنع الطفلين من نظر
إلى ما في دُجاها الراعب المأخوذ من سقر،
تطفأت الكواكب وهي تسقط فيه كالشرر
تطفأ تحت ذيل الريح وهي تسُفّهُ سفّا،
كأنّ عصاً تسوق مواكب الأفلاك في صحراء من ظُلَم،
ويلهثُ تحتها الآجرّ، يزحف تحتها زحفا...
تضعضع فهو يُمسِك نفسهُ ويئنُ من ألم،
ليهويَ حين يغفل، حين يعجزُ ثم ينهارُ:
دُجىً نُثرت بها نارُ[1]

إن المشهد الشعري المهيمن يكاد يركز مؤونته الشعرية في هذا المقطع المحتشد بتجليات رؤيا الذات الشاعرة، التي تتفاعل فيها الذاكرة بالحلم، ويتركز الكابوس المحصور بين مطرقة النبوءة وسندان الرؤيا من خلال البوابة الشعرية التي تتمثل بالسطر الشعري الأول من هذا المقطع (وحين رقدتُ/أمس/رأيتُ/في ظلموت أحلامي)، وتتواصل في السطر الشعري الثاني منهُ (رؤى/تتلاحق الأنفاس منها/ثم تنقطع).

هذه الرؤى المتلاحقة تتجاوز حدود الذاكرة الحلمية لتتجلى في

(1) ديوان السياب: ١٦٥-١٦٦.

المطلة على نحو أكثر كابوسية في تشكيل مشهد الحرائق صخب ولمرض ومرعب (القتل/وما تزال الصور/في مخيلتي وقلقي).

وربما كان التمعن في حركة الدوال في المشهد ورصد تحولاتها ودلالاتها بحاجة إلى رصد إجرائي عميق لشبكة مقولاتها وآليات قواعدها وقوانينها ونظمها بما يسهم في استنباط المشهد بعمق تفاصيله ومرجعياته على النحو الذي يعكس فلسفة الذات الشاعرة في تشكيل رؤيتها بإزاء الحزين الملحمي الماثل في النبوءة والمتسرب إلى الكيان الوجودي وأزمته ومعاناته ودرجة الاستجابة والتماس الحاصلة بين خطاب النبوءة خارج الذات الشاعرة وخطاب التجربة الملتاع في أعماقها.

إن الحس الإنساني العالي الذي أنتجته رؤيا الذات الشاعرة في تمثلها للفجيعة الكامنة في مشهد النبوءة تحول في المشهد الشعري إلى حس ملحمي فرض هيمنته واستحضر صور الذات الشاعرة ومحيطها (الزوجة/الطفلين) المهدد بالموت، وضاعف ذلك باستحضار كوكبة من الصور واللقطات والأشكال والتصورات التي تغذيها المرجعيات والأحلام والكوابيس والرؤى ومظاهر الطبيعة في إطار تشبيهي واستعاري ومجازي يرفع المشهد الشعري ذا الحس الملحمي إلى مستوى الأسطرة.

ولفرط عمق المأساة والفجيعة والترويع الذي يتمظهر به المشهد شديد القسوة، والعنف تنحرف الذات الشاعرة طالعة من هذه

بالصدق المعتمة في فضاء سير ذاتي –اجتماعي– عائلي تحاور فيه الذات (الطفل) التي يرى فيه (الأب) لوعة الموت ومرارته، وكأنها تحاور ذاتها في مونولوج داخلي مرعبة:

بني إليك صدري، فيه فادفن وجهك الطفلا
بنيّ مم القصّ عليك ... أية قصة عندي؟
تفجرت الفقاعةُ وانتهى أبدَ إلى حدٌ:
علام أتيتَ للدنيا؟
ليسرقَ عمرُكَ الليلا؟

لتحيا أربع السنوات ثم لتبصر الساعة
تقوم ولستَ تُدرك ما تراه؟ تريد أن تحيا
وتجهل إن موتك فيه بعثُك، إن للدنيا
نهاية سلّمٍ يفضي إلى أبدٍ من الملكوت
قلبُك؟ آه...منْ راعهُ؟
بكاؤك وارتعابك فيهما لله احراج
ولسهما أسائله الحساب: أتصرع الأطفال
لتشهد لوعة الآباء؟ تسعد قلبك الآمال
تخيب!![1]

إذ تبلو الأسئلة الأبوية إلى الابن المشتبك مع الذات الأبوية موزعة على كل الاتجاهات الزمنية والمكانية والحلمية وتغذي الوضع التشكيلي الشعري بطاقة مشهدية ضاجة بالإدانة ومنفتحة على

---

[1] ديوان السياب: ١٦٦- ١٦٧.

المعاني كلها ومنها الأسئلة الملحة بالعدالة الإلهية حتى تصل القصيدة إلى المشهد الاختتامي الذي يتضاعف فيه حجم الإدانة والحوار والمحاكاة المليئة بالخوف والجهولية:

يكادُ يهوي من صراخي عنده التاجْ

ويُهدم عرشهُ ويخرُّ مُطفأ حولهُ الآباد والآزال

ويقطر لابن آدم قلبه ألماً وينفطر[1].

في امتداد واتساع مشهدي يقوض الحلم بفعالية شعرية تخييلية تسعى لإعادة ترتيب الكون نصياً.

ومن المناسب أن نلاحظ التذييل التاريخي للقصيدة وهو (بغداد ٢٦/١١/١٩٦١)[2]، لندرك حجم الحافز الذي تعرضت لهُ نفسية الشاعر في تصور الموقف الفجائعي واستيعابهِ واحتواء الضغوط على الذات الشاعرة، والتي أدت إلى رسم معالم المشهد وتذهب برؤياه إلى أقصى حدود صور الرعب ودخولهِ في مرحلة الكابوس الشعري إيماناً بصحة النبوءة على النحو الذي جعله يمضي في تنصيص رؤاه وكابوسه الحلمي حتى النهاية.

تنتج الذاكرة عند نازك الملائكة ما يمكن أن نصطلح عليه بإشكالية الحضور والغياب وما يتمخض عنهُ من اشتغال سيميائي

---

(١) الديوان: ١٦٧.

(٢) قياساً بالنبوءة التي توقعت نهاية الحياة في ٢شباط ١٩٦٢والذي لا يفصله عن الكابوس الشعري (النص) سوى شهر وبضعة أيام.

مركزي على بؤر المعنى الشعري والعمل على تخصيب هذا المعنى عبر مرايا هذه الإشكالية وتجلياتها.

ففي قصيدتها (الزائر الذي لم يجيء) تنشأ إشكالية الحضور والغياب منذ عتبة العنوان اثر التصادم والتضاد والمفارقة الدلالية الحاصلة بين(الزائر) وهو الدال الذي يستشف منه حصول فعل الزيارة وثباتها في صيغة أسم الفاعل المعرف ، ونفي فعل المجيء الدال على عدم تحقق الزيارة في (لم يجيء).

وتشكل هذه الثنائية الإشكالية في الحضور والغياب المقولة الذاكراتية المركزية التي نهضَ عليها النصّ في ميدان اشتغاله الحلمي باتجاه رغبة شعرية عميقة لتخصيب المعنى الشعري وتحويله إلى مدار حلمي وتصويري تعمل فيه الذاكرة بصحبة الخيال الذي يوسع من دائرة الفعل الشعري وحدوده وإجراءاته.

يبدأ المتن الشعري بإعلان انتمائه إلى فضاء شعري سابق عليه من خلال الفعل السردي المعطوف على مجهول وبدلالة العلامة المنقطة (... ومرّ المساء):

.. ومرّ المساء، وكادَ يغيب جبينُ القَمَرْ

وكِدْنا نُشيّع ساعاتِ امسيةٍ ثانية

ونَشهد كيفَ تسيرُ السعادةُ للهاوية

ولم تاتِ انتَ .. وضعتَ مع الأُمنياتِ الأُخَرْ

وابقيتَ كرسيّك الخاليا

يُشاغِلُ مجلسَنا الذاويا

ويبقى يضج ويسأل من زائر لم يجيء»(1)

يتجه الفعل السردي المعطوف على غائب/مجهول (.. ومرّ المساء) إلى تشكيل استهلال سرد -شعري يفيد كثيراً من دلالات الغياب والمجهولية، فتأتي الوحدات السردية- شعرية اللاحقة مستجيبة لهذا الفضاء الشعري ومستفيدة من إيحاءاته وطاقاته الرمزية، وهي (كاد يغيب.../كدنا نشيع.../...تسير السعادة للهاوية) حيثُ تتعمق دلالات الغياب وصورهِ وإفرازاته الرؤيوية وتشكل مشهداً شعرياً موقوفاً بالانتظار لوقتٍ طويلٍ ومتكرر ومتراكم إذ إن هذا الانتظار أسهم في أن يكون فعل المجيء حلم مُحال محكوم عليهِ أن يبقى في دائرة الحلم وهذا واضح من عتبة العنوان.

لذا فإن الجملة الحاسمة والجازمة (ولم تأتِ أنتَ) وهي تنفي حضور الرمز الذكوري بضميرهِ الصريح (أنتَ) في الفضاء الأنثوي للذات الشاعرة، تتكشف عن جملة وحدات صورية تتشكل في دائرة غياب الزائر (أنت) مثل (وضعتَ مع الأمنيات الأُخر/أبقيت كرسيك الخاليا...)، وتقود إلى تكريس المعنى الجدلي الشعري لثنائية الحضور والغياب في تمظهر فعلي سرد-درامي-شعري حاشد (يشاغل/ يبقى/ يضج/يسأل/لم يجيء) ينتهي إلى نفي المجيء في حدود التمظهر الرمزي الأول للذاكرة الشعرية داخل مسار التنصيص.

تندفع الذات الشاعرة إلى بؤرتها الذاتوية شبه المغلقة لتحظى

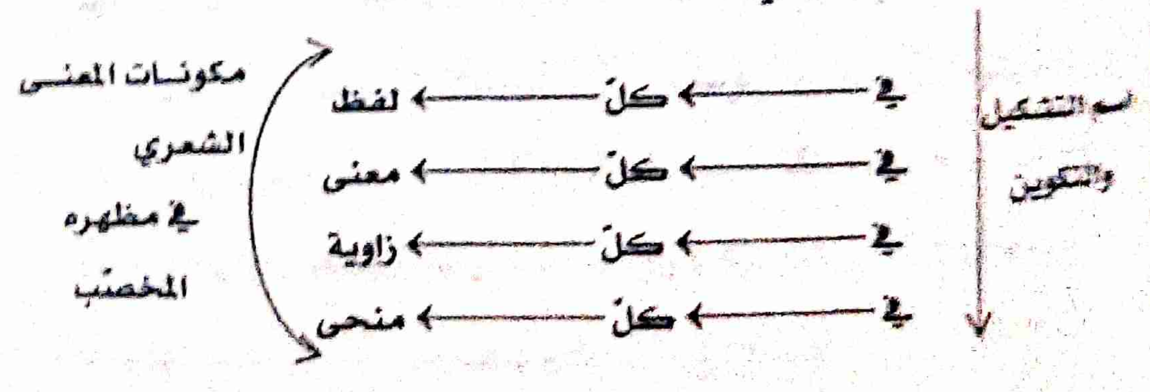
---

(1) ديوان الملائكة: ٣٢٧.

باكتشاف جديد قدمته لها ذاكرة الأحلام فيما يتعلق بمعنى يختلف بجدل ثنائية الحضور والغياب وهنا تأكيد على أن الغائب حلم ثاو في ذاكرة الذات الشاعرة :

وما كنتُ أعلم أنكَ إن غبتَ خلفَ السنينْ
تخلّفُ ظلّكَ في كلِّ لفظٍ وفي كلِّ معنى
وفي كلِّ زاويةٍ من رؤايَ وفي كلِّ منحنى
وما كنتُ أعلمُ أنكَ أقوى من الحاضرينْ
وأنَّ مئاتٍ من الزائرينْ
يضيعون في لحظةٍ من حنينْ
يمدُّ ويجزُرُ شوقاً إلى زائرٍ لم يجيء[1]

يمثل الاكتشاف العاطفي والوجداني للأنا الشاعرة الأنثوية في أن غياب الرمز الذكوري وحضوره يخلف إشكالية راهنة في قلب النص الشعري ، فغيابهُ خلف السنين جسدياً يبقي ظلّهُ قائماً ومائلاً وحاضراً على النحو الآتي :



(١) ديوان الملائكة: ٢٢٨.

فضلاً عن كونه متجاوزاً لكل حالة الحضور الجمعية (وما كنتُ أعلم/أناك/أقوى/من الحاضرين) ومتفوقاً عليها في منظور الذات الشاعرة ، التي لم تعد تتعامل مع إشكالية الحضور والغياب على أساس الحضور العياني البصري بل الحلمي الرؤيوي.

وتتسع دائرة حضور الغائب وتتجلى قوّته في تخصيب معناه الشعري بحيث لا يغني عنهُ (مئات من الزائرين) ، الذين يرتهن حضورهم بالغياب والضياع (في لحظة من حنين) تعود في دلالتها الرمزية على الغائب المهيمن على مصير الذاكرة إذ إن هذه اللحظة التي تتردد مداً وجزراً بآلية الشوق (إلى زائر لم يجيء) لكنهُ حاضر في غيابه وقابل للمجيء في أية لحظة تعكس صورة الحلم بإيجابيته إلى سلبية تشكل ضغطاً يتجسد في دائرة الانتظار.

ثم يأتي المقطع الثالث ليذهب بإشكالية الحضور والغياب إلى أقصاها ، حيث تتكشف الذاكرة الحلمية عن مستوى سيميائي جديد يتحول فيه الغائب الدائم الحضور عاطفياً ووجدانياً (حلمياً) في دائرة الأنا الشاعرة الأنثوية ، إلى فكرة الغياب في لعبتها الذاتية المجردة والمنتهية إلى رؤيا فكرية وفلسفية تقترحها الذاكرة كحل لأزمة وجودية معينة تتعلق بطبيعة الحياة في حضورها وغيابها.

ولو كنتَ جئتَ ... وكنا جلسنا مع الآخرينْ
ودارَ الحديث دوائرَ وانشعبَ الأصدقاءْ
اما كنتَ تُصبحُ كالحاضرين وكان المساءْ
يمرُّ ونحنُ نقلّبُ اعيننا حائرينْ

ونسأل حتى فَراغَ الكراسي

عن الغائبينَ وراء الأماسي

ونصرُخُ أنَّ لنا بينَهُم زائراً لم يجيءْ؟[1]

فحضور الغائب المنتظر فيما لو حصل (ولو كنت جئت) يعني تخليه التام عن غيابهِ والانضمام إلى حشد الحضور (كنا جلسنا مع الآخرين)، والاندماج الكامل في فضاء الحضور وتقاليده ونواميسه (ودار الحديث...) على النحو الذي يفقد فيهِ سحر الغياب وفتنة المجهول وفرادة الشكل وتميز الخطاب (أما كنت تصبح كالحاضرين، بحيث يصبح رقماً عادياً مضافا إلى مجموع الحضور مفارقاً ضميرهُ الفردي بالاندماج في الضميرالجمعي (نحنُ / نقلب / أعيننا / حائرين / نسأل / ...) فيتجلى السؤال الجمعي صحبة فراغ الأشياء (فراغ الكراسي) بحثاً (عن الغائبين) الذين لا بد أن ينفرد أحدهم ليجسد رغبة الضمير الجمعي (نحن) في البحث الحلمي عن غائب، يعيد إنتاج مضمون ذاكرة الرؤى المتوغلة في عملية تنصيص شعرية تستهدف صياغة معنى شعري قابل للتثمير والتخصيص والتخصيب.

ثم يتجمع الصوت الجمعي الممثل للذاكرة في أعلى درجات التعبير الصوتي وأكثرها شراسة وحدية (ونصرخ)، متجهاً إلى الحلم الدائم الاستمرار والتواصل (زائراً لم يجيء) الذي بغيابهِ الممرّض

(1) ديوان الملائكة: ٣٢٨ـ ٣٢٩.

والمستفز يعمل على تشكيل ذاكرة كابوسية خاصة للقصيدة ت
بعتبة العنوان وتنمو وتزدهر في التحولات الشعرية التي تخضع
ثنائية الحضور والغياب في مقاطع المتن الشعري.

تنكشف الرغبة الشعرية للراوي في المقطع الأخير الاختـ
حيث يتحول الغائب المنادى من طرف الذات الشاعرة إلى
غياب مجردة تموت في حالة حضورها، ليموت معها الحلم وتـ
الرغبة ويترشح الكابوس للظهور:

ولو جئتَ يوماً - وما زلتُ أوثرُ ان لا تجيءْ -
لَجفَّ عبيرُ الفَرَاغ الملوَّن في ذكرياتي
وقُصَّ جناح التخيُّل واكتابتْ اغنياتي
وامسكتُ في راحتَّي حطامَ رجائي البريءْ
وادركتُ انّي أحبّكَ حُلْماً
وما دمتَ قد جئتَ لحماً وعظماً
ساحْلُم بالزائر المستحيل الذي لم يجيءْ[1]

لذا فإن الرغبة في إيثار عدم حضور الغائب كفيلة باستـ
انعاش فكرة الغياب المنحدرة من ذاكرة الحلم في فضاء التنـ
الشعري، لأن الحضور الذي ينهي لعبة الحلم يقود إلى تحـ
طاقتها في الذاكرة وتقليل فرص تجليها نصيّاً(جفّ عبير الفراغ ا
- في ذكرياتي)، وتحديد تمظهرات الخيال وحريتهِ في الانطلاق

---

(١) ديوان الملائكة: ٣٢٩.

الصور برحابة (قُص جناح التخيّل)، ومحو الفرح من إيقاع الأغاني (واكتأبت أغنياتي)، فضلاً عن تحول الرجاء البريء الذي كان يحفز الذاكرة ويحول الخيال إلى حطام (أمسكت في راحتي حطام رجائي البريء)، على النحو الذي يخلق استنتاجاً نصياً يؤكد حلمية الحب (أدركتُ أني أحبك حلماً)، وإن أي إخلال بالقياسات الحلمية لصورة هذا الحب في احتمال تحولِه إلى حقيقة إنما يسهم في إبطال لعبة الحلم، لذا فإن الذات الشاعرة تستميت في تشبثها بالحلم المستوحى من ذاكرتها وتحتفي بفضائه التنصيصي بشرط أن يبقى متعلقاً حلمياً في دائرة (الزائر المستحيل ← الذي لم يجيء).

وبهذا تستجيب نازك الملائكة لفضائها اليوتوبي الأثير الذي يتحرك أبداً في جو ذاكراتي رؤيوي وحلمي ويتجلى تجلياً كاملاً في مساحة نصوصها.

أما صورة هذه الذاكرة عندّ عبد الوهاب البياتي وتوظيفها في نطاق تخصيب المعنى الشعري فهي الأوضح والأكثر عمقاً وشفافية من بين الروّاد، فهو يعتني كثيراً بالذاكرة الرؤيوية ويشتغل عليها اشتغالاً ماراثونياً لا يتوقف عند حدود قصيدة واحدة أو ديوان واحد، بل يستثمر تجربتَهُ كلها لتطوير رؤاه الشعرية وتفعيلها وإنضاجها وتخصيب فضاءاتها.

لقد وصف دارسو ذاكرة البياتي -على نحو ما- بأنها ذاكرة

شخصية وخاصة[1] ، تشكلت بفعل تجارب نوعية ساعدها الوعي الناضج والذكاء الشعري الحاد في أن تتحول إلى رافد شعري أساس وجوهري ، غذّى التجربة الشعرية البياتية بأهم عناصر إبداعها وحداثتها وتميزها التي جعلت البياتي يمتلك متناً أصيلاً في تجربته الشعرية العربية.

ربما يكون اختيار أنموذج تطبيقي لهذا المفصل من مفاصل البحث أمراً ينطوي على قدرٍ من الصعوبة بسبب سعة اعتماد شعر البياتي على تشغيل ذاكرة الرؤيا بوصفها ذاكرة ذات مرجعية إشكالية قابلة للتنصيص الشعري - باتجاه تخصيب المعنى الشعري وأسطرته.

لكننا سنجتهد في اختيار قصيدة يمكن أن تمثل وعيهُ الناضج وذكائَهُ الشعري في تجسيد المعطيات الراقية -على صعيد التقنيات والأدوات الفنية- لرؤياهُ وهي تنهل من مرجعياتها وآفاقها الحلمية بكل يسر وديناميةً وشفافية.

القصيدة التي ارتأينا اختيارها هنا هي بعنوان (القصيدة) ، ولا شك في أن هذا العنوان يرشح للقراءة مدخل ومستويات تأويلية لا حصر لها ، وقدر تعلق الأمر بالميدان النقدي الخاص بهذا المبحث فإننا سنتناول عتبة العنوان (القصيدة) بوصفها الذاكرة النوعية

---

(1) كتابة الذات - دراسات في وقائعية الشعر، حاتم الصكر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1994 : 215.

للشعر ، بكل ما يترتب عليهِ هذا التوصيف من علاقات ومستويات ورؤى وأفكار.

فـ(القصيدة) هي وعاء التجربة وهي الصورة الخطية لذاكرة الشعر ، فضلاً عن كونها العلامة السيميائية الدّالة على الشاعر وبتحققها يتحقق فعل الشعر وتتشكل معالُمُه في الوجود.

وعلى الرغم من أن صيغة عتبة العنوان الإفرادية والمعرفة -في شكلها اللساني- تبدو وكأنها محسوسة دلالياً ، إلا أن الانتقال إلى متنها النصيّ يضخّ في عتبة العنوان نشاطاً هائلاً تستفز فيه كل قدراتها في الفعل والتشظي والتعدد والتلون وبعث الحلم وفتح الرؤى الشعرية.

وفي سبيل اقتراح إحداث صدمة بصرية - قرائية تصطدم فيها العين الرائية بدوال (القصيدة) ، وجدنا من المناسب أولاً أن نضع النص كاملاً أمام البصر للقراءة قبل التوغل في طبقاته لتشغيل القراءة في مستوياتها الإجرائية اللاحقة.

النص يتألف من خمسة عشر سطراً شعرياً على الشكل الآتي :

يتجول في نومي رجلُ النوز
يتوقف في الركن المهجور
يُخرج من ذاكرتي، كلماتٍ
يكتبها
ويُعيد كتابتها في صوتٍ مسموع
يمحو بعض سطور

ينظر في مرآة البيت الغارق في الظلمة والنور

يتذكر شيئاً

فيغادر نومي

استيقظ مذعوراً

واحاول ان اتذكر شيئاً

مما قال ومما هو مكتوب

عبثاً، فالنور

مسح الأوراق وذاكرتي

ببياض الفجر المقتول(١)

يبدأ التنصيص بالسطر الشعري الأول وهو سطر استهلالي يشيع بوساطة فعلهُ الافتتاحي (يتجول) جو من الحرية المشحونة برغبة البحث والكشف:

يتجول في نومي رجل النورْ

فالفعل (يتجول) يتيح للمعنى الشعري المتأسس على طاقته الفعلية مناخاً صالحاً للاستذكار والاستلهام والتأمل، لكن هذا المعنى ما يلبث أن يَتخصص ويَتقيّد داخل فضاء نوعي (في نومي) ذاهباً إلى منطقة الحلم، مسنداً فاعليته الادائية إلى فاعل يكتنز دلالة عميقة تنفتح على الأسطوري بفضائه العام، فقد كان البياتي

---

(١) بستان عائشة، عبد الوهاب البياتي، دار الكرمل، عمان، ط٢، ١٩٩١: ٧٠- ٧١.

((شاعراً غنائياً يستجيب للحدث بانفعال ما ، ويقلّب في الاستجابة والانفعال ويتخيّر كلَّ مرة من الأسطورة ما يشاء : شريحة ، أو مجموعة عناصر أو قالباً كلياً. وهي في تخيره لابدّ أن يعود ، المرة تلو المرة ، ولا بد أن يكرر ويقلب الأمور إلى أبعد نقطة في مدى انفعالاته المستمرة))[1].

إن هذا الفاعل النوعي(رجل النور) يتقلب في فضاء أسطوري متعدد ويقترب كثيراً من(سارق النار)بدلالة عتبة العنوان (القصيدة) ، فضلاً عن أن بعض الدارسين وفي مقدمتهم إحسان عباس وصف البياتي نفسهُ بـ(سارق النار)[2] لرفع شأنهُ الشعري إلى مستوى الأسطورة.

يتسع فضاء النص المستند إلى ذاكرة الرؤيا في السطر الشعري الثاني من خلال تخصيص المحتوى المكاني للحلم:

يتوقف في الركن المهجور

إذ يتحول الفعل من حركته الحرّة(يتجول)إلى الثبات الاضطراري (يتوقف) بدلالة السحر الحلمي والأسطوري للأنموذج المكاني (الركن المهجور) ، الذي يثير كل معاني الضيق والظلمة

---

(١) الاورفية والشعر العربي المعاصر،د.علي الشرع، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩: ١٥٣.

(٢) يُنظر: كتاب من الذي سرق النار، إحسان عباس، وهو مجموعة مقالات جمعتها وقدمت لها د.وداد القاضي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠:

والخوف والوحشة.

ثم يتمظهر الفاعل (رجل النور) في السطر الثالث تمظهراً أسطورياً مضاهياً لـ(سارق النار) ومقترباً بشدة من صورته:

يُخرج من ذاكرتي كلماتٍ

إن الفاعل هنا يسطو على ذاكرة الذات الشاعرة الراوية سطواً شديد القصدية (يخرج)، منتقياً من كنز الذاكرة آثاراً محددة هي (كلمات) تظهر فيها الذات الشاعرة في حالة تواطؤ وانسجام وراحة مع عملية السطو هذه.

ولكي تقترب هذه الرؤى المُخرجة من ذاكرة الشاعر وترتقي إلى عتبة العنوان (القصيدة)، فإنها في السطر اللاحق تهبط برمزيتها على الورق:

يكتُبها

لتتحول إلى فضاء الكتابة وتتشكل تشكلاً شعرياً في إطار القصيدة. ثم ما تلبث في السطر الشعري الخامس أن تتحول تحولاً صورياً من الرؤية البصرية إلى الرؤية السمعية:

ويُعيد كتابتها في صوت مسموع

حتى يتجلى التشكيل الشعري ويكتسب فضاءهُ النوعي في القصيدة، وتبدأ آليات المعنى الشعري بالتكون والتمثل انطلاقاً من هذا الانتشار الذي تحظى بهِ الحيوات الذاكراتية الأسطورية في مساحة القصيدة.

يواصل الفاعل الشعري إجراءاته الكتابية داخل مناخ الكتابة الشعرية على النحو الذي يتداخل فيه مع الذات الشاعرة :

يمحو بعض سطور

إذ إن عملية محو بعض السطور من الكتابة الشعرية يعني فيما يعنيه إثبات البعض الآخر ، وما بين المحو والإثبات يتشكل المعنى الشعري ويتخصّب ، استجابةً لحالة إغناء الكلام المتلبث في الكتابة الذي يعوّض عن الكلام الممحو.

بعد أن ينجز (رجل النور) أو(سارق النار) أو الفاعل الرؤيوي الأسطوري في ذاكرة الذات الشاعرة عملية الكتابة ، يبدأ بالانفصال عن الحالة وفك اشتباكه مع الذات الشاعرة استعداداً للرحيل والمغادرة:

ينظر في مرآة البيت الغارق بالظلمة والنور

نيعيد الفعالية البصرية (ينظر) بالتوجه إلى مساحة مرآوية تؤدي وظيفة المضاعفة والانعكاس (مرآة) ، لكنها هنا تتمظهر تمظهراً أسطورياً أيضاً في المفارقة الحاصلة بين (البيت الغارق بالظلمة) في (الركن المهجور) ، و(النور) القادم من (رجل النور) ، وما تترشح عن هذه المفارقة من تضاد لوني (الظلمة×النور) ينعكس على سطح (المرآة) ويتيح رؤية بصرية متداخلة ومشتبكة.

تمخض رؤيتُهُ البصرية المتداخلة والمشتبكة عن حالة انتقال من مجال الرؤية البصرية إلى مجال الرؤيا الذهنية العائدة إلى منطقة الذاكرة:

يتذكر شيئاً

ولا شك في أن هذا الشيء الذي تذكرهُ ، كان كفيلاً بإنهاء المهمة التي تتمثل كتابياً بإنجاز القصيدة ، على النحو الذي يتطلب المغادرة:

فيغادر نومي

فعل (المغادرة) إيذان بانتهاء الحلم وانقضائه والعودة إلى زمن الذات الشاعرة في وعيها خارج الحلم أولاً ، والتهيؤ لمرحلة جديدة بولادة الكابوس ثانياً:

استيقظ مذعوراً

تبدأ الذات الشاعرة بتشكيل حضورها بعد غياب رجل النور الفاعل المهيمن الذي قام بعملية سطو وسيطرة على ذاكرتها ، وكتب قصيدته وخصّبَ معناها الشعري بحرية ، وهذه البداية تبدأ بالفعل (استيقظ) الذي يمثل بداية الانتقال من (النوم/الظلمة) إلى (الحركة/النور) لكنها تظل محكومة بظلام الحلم وتركاته الثقيلة التي تسهم في رفع الحال النحوي والشعري إلى مستوى (مذعوراً) ، بكل ما تنطوي عليه هذه الحال من دلالة مخصّبة تقارب الأسطوري العام والذاتي الخاص معاً وفي ظل المناخ الكابوسي المهيمن على صورة الدال هنا.

لذا فإن السطور الشعرية الخمسة المتبقية تمثل محاولات الذات الشاعرة للخلاص من سطوة الحلم والتفلت من عنف الكابوس ، والعودة السليمة إلى منطقة الذاكرة للبحث فيها عما تخلف من

صور تصلح للقصيدة:

واحاول ان اتذكر شيئاً

مما قال ومما هو مكتوب

وتنفتح عملية البحث على ثلاثة أنساق، الأول نسق الذاكرة العام في منظورهِ الكلّي(أن أتذكر شيئاً)، والنسق الثاني خاص بما تبقى من صوت(رجل النور) في الذاكرة السمعية، والنسق الثالث نسق خطي يتعلق بما هو مسجّل خطياً في فضاء القصيدة وتشكيلات المعنى الشعري فيها.

لكنّ الأسطر الثلاثة الأخيرة التي تعد خاتمة إجرائية ينجز فيها البياتي قصيدتُهُ (القصيدة)، وتنتهي فيها عمليات بحث الذات الشاعرة عن (قصيدتها) داخل الحلم إلى فراغ شعري:

عبثاً، فالنور

مسح الأوراق وذاكرتي

ببياض الفجر المقتول

إن فعالية (النور) في فضاء حلم إنجاز القصيدة يترك أثرهُ السلبي على واقع الكتابة ويحقق مفارقة نوعية، ففي الوقت الذي يُحتمل فيهِ -أسطورياً- أن يكون (رجل النور) هو (سارق النار) الذي يسهم في إطلاق شعلة القصيدة، فإنهُ يقوم هنا -حسب رواية الذات الشاعرة- بـ(مسح الأوراق/وذاكرتي) بآلة (بياض الفجر المقتول) وهي هنا تعطي دلالة الاستيقاظ مذعوراً في وقت الفجر، وتحويل (الأوراق/الذاكرة) وهما وجهان لعملة واحدة - إلى مساحة ممحوة

خالية من الآثار وهذا هو الكابوس بعينه.

إلا أن البياتي أنجز القصيدة عملياً على صعيد الملموس الكتابي واستثمر في ذلك الحكاية الأسطورية التي مثلت ذاكرة الرؤيا وخصّبَ بمعطياتها المعنى الشعري في قصيدته (القصيدة)، على الرغم من إن الحكاية داخل فضاء القصيدة انتهت إلى صورة محو وفراغ وبياض خالٍ من سواد الكتابة ولعلَ ذلك يمثل الرعب الكابوسي الذي يلاحق الشاعر دائماً ويرعبهُ بإمكانية نضوبه الشعري في أية لحظة.

الحياة الباطنية
وحساسية الحلم الشعري

نفرز الذاكرة الفردية في تنصيصها الشعري حلماً شعرياً ذا حسّاسيّة خاصة تتألف عادةً من تفاعل الرؤية والرؤيا ، ولا بدّ لنا في هذا السياق أن ندرك أن الحلم حسب تعبير (يونج) عالم النفس الشهير((أسطورة مركبة إن صحّ التعبير ، يكشف عما يستتر في اللاوعي من رغبات))[1] ، ويذهب في إطار تشكله النفسي إلى التعبير عن صورة من صور التوازن الداخلي ، الذي يتخذ في البدء موقع الدفاع وصولاً إلى الشخصية المتوازنة[2] ، القادرة على خلق حسّاسيّة معينة لحلمها.

إن كل أثر أدبي والشعر في مقدمته ((هو حصيلة سبب سيكولوجي ، يحتوي على مضمون مستتر كالحلم تماماً ، إنهُ إضفاء

(1) الرمز الأسطوري في شعر السياب، علي عبد المعطي البطل، شركة الربيعان للنشر، الكويت، ط١ ، ١٩٨٢: ٢٥.

(2) يُنظر: الأسطورة، نبيلة إبراهيم، الموسوعة الصغيرة ، العدد(٥٤)،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ١٩٧٨: ١٩-٢٠.

للحياة النفسية للمؤلف والدوافع غالباً ما تكون بعيدة عن أن يعيها حين يكتب))[1] ، لكنّها تتدخل في صلب إنتاجه وإبداعه بوصفها استمراراً للحياة الطبيعية واستكمالاً لها ، إذ لا شكَّ في ((أن التفكير والأحلام هي في ذاتها أشياء حقيقية لذلك فللحلم وجود حقيقي كونهُ ظاهرة ذهنية))[2] لا تتشكل من فراغ بل تتغذى على التجربة فـ((المادة التي تكون محتوى الحلم إنما تُستمد جميعها من الخبرة على نحو أو آخر أي إن الحلم إنما يستحضرها أو يتذكرها))[3] أو يستقيها من براثن الحياة النفسية الطفلية المتلاشية[4] التي تعدّ أهم مصادر تشكيل حساسية الحلم في عمليات التنصيص الشعري خاصة.

تؤدي الحياة الباطنية دوراً رئيساً في تشكيل حساسية الحلم الشعري استناداً إلى فعاليات اللاشعور ، إذ ((إن القوة الدافعة إلى تكوين الأحلام مستمدة من اللاشعور))[5] الذي يتجاوز بدوره ((التجربة الذاتية إلى الذاكرة وهو المتراكم تاريخياً مما أنتجتهُ التجارب الجماعية السابقة))[6] ، ويتركز تأثيرهُ في أنهُ يزود الشاعر

---

(١) النقد الأدبي، كارلوني وفيللو، ت: كيتي سالم ، بيروت، ط١ ، ١٩٧٣: ١١٩.

(٢) روبرت شولز، صناعة الخرافة والواقع، ضمن كتاب (المرأة والخارطة. دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي) مجموعة مؤلفين، ت سهيل نجم، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١ ، ٢٠٠١: ٥٩.

(٣) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد : ٥٠.

(٤) المصدر نفسه : ٥٥٦.

(٥) المصدر نفسه: ٥٣٣.

(٦) علم التحليل النفسي، يونغ.ك.غ، ترجمة نهاد خياط، دار الحوار،

((بجدّة رؤية متميزة))[1] تنفذ إلى صميم عمله الشعري وتعبر بدقة عن تلك الحياة الباطنية ، التي لا يمكن لها أن تتمظهر في مجال التنصيص الشعري بسهولة حيث تقوم حساسية الحلم الشعري بدور جوهري في ذلك.

إن الذاكرة في خضوعها لحركة اللاشعور ((تظل تعبر عن خصوصية الشاعر التي تربطهُ بحركة الزمن وبفاعلية الحياة ، لأن الزمن ليس حركة خارجية تحرك مجريات الأشياء حسب وإنما هي فعل متدفق بالحركية في داخل القصيدة))[2] ، على النحو الذي تكون فيه القصيدة حلماً متمظهراً من أحلام اليقظة[3] ، تقودهُ حساسيتهُ إلى رؤيا التشكيل الشعري.

ينطوي شعر الرواد في هذا المضمار على خزين ثري من الحياة الباطنية التي حكمت طبيعة تجارب الشعراء في تغييبها داخل حاضنة الذاكرة ونقلها عبر ممر حساسية الحلم الشعري إلى فضاء التنصيص بوصفها رؤيا شعرية متشكلة خبرياً من الرؤية والمشاهدة الفعلية العاطفية والتجربة الحيّة العميقة.

=اللاذقية، ط١، ١٩٨٥: ٢٩٣-٢٩٤.

(١) الوعي والإبداع، دراسات جمالية ماركسية- مجموعة مؤلفين، ترجمة رضا الظاهر، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط١، ١٩٨٥: ٢٨٣.

(٢) في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨: ٧.

(٣) النقد والنقد الأدبي، رشاد رشدي، بيروت، ١٩٧١: ٥٥.

ولعلّ بدر شاكر السياب من أكثر الشعراء الرواد -إن لم يكن أكثرهم- تمركزاً حول حياته الباطنية، وذلك لفداحة المعوقات الخارجية وقسوتها في إجهاض تطلعاته العاطفية ورؤاه الوجدانية، مما دفعهُ الى اللجوء إلى تشكيل حساسية حلم شعري خاصة تقوم بمهمة التعويض، وإنشاء حياة داخلية باطنية تكون هي الملاذ والوطن والشاعرية والدفء من خلال التشبث بالحلم بوصفه رؤيا بديلة تعويضية عن رؤيا الخارج المحكومة بالإخفاق والانكسار وتنهض الذاكرة بمهمة احتضان هذه الرؤيا وتنميتها وتزويدها بكل ما تحتاجهُ من قوى وآليات ومفردات.

تنتمي قصيدة السياب (نفس وقبر) مع معظم القصائد التي كتبها في مستشفى الأميري في الكويت قبيل وفاته، إلى نوع خاص جداً من التجربة الشعرية الروحية التي تمثل الحياة الباطنية في مواجهتها العزلاء للموت القادم وهو يلوح في الأفق وفي كل مفردة يتعامل معها الشاعر.

قصيدة (نفس وقبر) تنكشف منذ عتبة عنوانها على هذه الحياة الباطنية، إذ إن (نفس) هي كل ما تبقى للذات الشاعرة من حصيلة في الحياة، بعد أن تضاءل الجسد وغاب الأصدقاء، وأصبحت الذات بمواجهة نفسها حسب، وفي الجهة الأخرى المتعلقة بالمصير ليس سوى (قبر) وهو ينتظر إن يمتلىء بهذه الجثة التي تكاد تكون هامدة لا تحمل سوى (نفس).

إن العنوان بلا شك يُحيل التجربة على أضيق مساحة ممكنة في الحياة الباطنية للذات الشاعرة ويجعل المواجهة حاسمة (نفس×قبر).

وما تلبث (نفس) في العنوان أن تعلن عن انتمائها إلى الذات الشاعرة من البيت الأول للقصيدة:

نفسي من الآمالِ خاويةٌ

جرداءُ لا ماءٌ ولا عُشبُ[1]

إذ تتحول من (نفس) إلى (نفسي) حيثُ تقوم الذات الشاعرة بإخضاعها لوصف إنساني قاسٍ، يخليها تماماً من أية فسحة للأمل قد يكون بوسعها إنعاش الحياة الباطنية الذاهبة -كما يبدو- إلى الفناء. فالصفات الصورية المتلاحقة (خاوية / جرداء / لا ماء / لا عشب) تنفي وجود الحياة تماماً وتقفل المشهد الشعري على عزلة وخواء وفراغ مميت لـ(نفس) في ذاكرة العنوان.

يضع الشاعر الحال الشعرية في البيت الشعري الثاني في موازنة وجودية حلمية بين الرجاء حيثُ المحال، واللارجاء حيثُ الواقع الراهن الذي سدّ منافذ الأماني والأحلام وقيدّها بوجوب النظر في مسار نهائي واحد:

ما ارتجيه هو المحال وما

لا ارتجيه هو الذي يجبُ[2]

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول: ٧١٢.

(2) ديوان السياب : ٧١٢.

فالموازنة الجدلية بين(ما أرتجيه/مالا أرتجيه) وبين (الحال/الذي يجب) تضع(نفسي) في حالة حصار باطني مدمر، لا تستطيع معها الاستعانة بالحل الحلمي بعد أن سُدت منافذ الحلم باقتران الرجاء بالحال، واللارجاء بالذي يجب، وبعد أن آلت الذاكرة إلى حضور مصيري قاتم ثم تسعى الذات الشاعرة إلى الاستعانة -ما وسعها ذلك- بالمخزون الصوري التشبيهي والاستعاري للذاكرة، من أجل أن تحرر حياتها الباطنية -بعض الشيء- من قسوة مصيرها:

قدرٌ رمى فأصابَ صادحةً
في الجوّ خرّت وهي تنتحبُ
من ذا يعيدُ إلى قوادمها
أفق الصباح تخيفه السحبُ[1]

شبّه الشاعر (نفسه) بـ(صادحة) وهي مؤنث الطير الذي علا صوتها فأطرب في إحالة على قصائده، لكن الـ(القدر) ما لبث أن رماها فأصابها وهي في عز إطرابها فـ(خرّت وهي تنتحبُ) وأصبح من المحال إعادتها إلى ما كانت عليه كما هي الحال عند (نفس) الشاعر التي فقدت قدرتها على الحركة (من ذا يعيد إلى قوادمها) ففقدت فضاءات الحياة ومنافذها (أفق الصباح تخيفه السحب).

إن صورة الـ(قدر) -بوصفه فاعلاً مجهولاً في المشهد- تضغط على (نفس) الشاعر وتقودها إلى إنكفاء ذاتي تعيش فيه على ثنائية

---

(1) الديوان: ٢١٤.

الذاكرة بعد إغلاق منافذ الحلم والدخول في حياة باطنية تتآكل باستمرار.

تلجأ الذات الشاعرة بعد ذلك إلى رموز الذاكرة لتخلق معها حواراً استفهامياً يعمّق صورة الحياة الباطنية لها من جهة، ويعبر من جهة أخرى عن الطابع المأساوي لأزمة هذه الحياة وطبيعتها الكارثية:

صُلِبَ المسيحُ فأيُ معجزة

تأتي؟ وأيُّ دُعاء ملهوفِ

ستزيحُ أبوابَ السماء له

إغلاقها؟ حبلٌ من الليفِ

هيهات يرقى للسماء بهِ

ليهزَّ عرشُ الله تخريفي[1]

إن استدعاء صورة صلب المسيح بهذهِ الصيغة الاستفهامية تنفي إمكانية حصول معجزة يمكن أن تخفف من وطأة مأساة الحياة الباطنية للذات الشاعرة، ويقترن هذا الاستدعاء بانعدام اليقين في إمكانية قيام دعاء الملهوف بفتح أبواب السماء للإغاثة، فالدعاء هنا أشبه بـ(حبل من الليف) ليسَ بوسعهِ الارتقاء إلى عرش السماء ليسهم في حصول المعجزة المنتظرة، لأن الحياة الباطنية انغلقت على ذاتها مما تساوى لديها دعاء الملهوف مع التخريف نتيجةً لضعف

---

(١) ديوان السياب: ٧١٣.

الإيمان جرّاء قسوة المعاناة.

ثم تنفتح هذه الحال الشعرية من عمق تجربتها الباطنية الأليمة لتفسّر ضعف يقينها على نحو ما بالرغم من إن اللجوء إلى الله هنا هو الحل الوحيد الممكن:

((مولاي مشلولٌ!)) فتحدجني

عينُ الملاك: ((وايّ ملهوفٍ

لا يشتكي للهِ محنتهِ؟

ارجع لبيتك دون إبطاء))

فبأي آمالٍ أعيش إذن

وأدبّ حياً بين أحياء

لولا مخافة أن يعاقبني

عدلُ السماء لعنتُ آبائي

ولعنتُ ما نسلوا وما ولدوا

من بائسينَ ومن أذلاء[1]

إذ تشعر الذات الشاعرة هنا بأعلى درجات الحصار فتلجأ إلى عمق كينونتها الذاتية الباطنية لتتوجه بمحنتها إلى الله، بعد أن غابت الآمال بالحياة وانعكست النقمة على الآباء الذين خلّفوا بائسين وأذلاء.

ثمة إقفال شعري على زمن اللحظة الراهنة المؤلفة لشكل الحياة

---

(١) ديوان السياب: ٧١٣.

السرية الباطنية وانحسار شبه كُلي لمعطيات الذاكرة وأفق الحلم.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى مستوى آخر من مستويات الانغلاق على اللحظة الراهنة العميقة في سريتها وباطنيتها ، إذ تتمنى الذات الشاعرة مغادرة كيانها الإنساني لتستبدل بهِ أحقر مخلوق قد لا يعاني هذا العذاب وهذه المكابدة الشديدة القسوة والمعاناة:

الدودة العمياء يلسعها

بردٌ يقلّصها ويطويها

أوّاه لو ترضى تبادلني

عيشي بعيشٍ كادَ يفنيها

ولو استجاب الله صرخة ذي

بلوى لصحتُ : ((وخير ما فيها

موت يجيء كأنهُ سنة

ويمسّ آلامي فينهيها))[1]

فتمني الموت هنا ما هو إلا إنقاذ للذات من ألمها على النحو الذي تنتقل فيهِ الحياة الباطنية إلى عالم آخر أقل ألماً.

وتختتم القصيدة باستحضار زمن الذاكرة الذي يمر كشريط أمام الذات الشاعرة مليء بالضياع والخيبات والخسائر:

كم ليلة قمراء يطفئها

ليل النجوم ودورة الشهرِ

(١) الديوان:٧١٤.

محسوبة، ويلاه، من عمري

وهي التي ضاعت على عمري

وثلاثة خضراء، أربعة

نثرت أزهارها وما أدري

يا ليتها بغدٍ تعوّضني

فتمرّ باكيةً على قبري[1]

تنغلق القصيدة شبكة دوالها بـ(قبري) بعدَ أن ابتدأت بـ(نفسي)، وبذلك تشغل عتبة العنوان هيكل المتن من أول مفردة إلى آخر مفردة لتحصر حياة القصيدة الباطنية بينهما.

القصيدة على صعيد بنيتها الإيقاعية جاءت أولاً على (البحر الكامل) بفضائه الموسيقي الواسع والحاوي والمستوعب، وتنوعت فيها القوافي بنظام رباعي لكل قافية توزع على خمس رباعيات على الشكل الآتي:

١. القافية الرباعية الأولى: عشبُ / رحبُ / تنسحبُ / السحبُ

٢. القافية الرباعية الثانية: ملهوف / الأليف / خريفي / ملهوف

٣. القافية الرباعية الثالثة: إبطاء / أسماء / أيائي / أشلاء

٤. القافية الرباعية الرابعة: يطويها / يشقيها / ما فيها / يطويها

٥. القافية الرباعية الخامسة: الشهر / عمري / أدري / قبري

ولا شك في أن هذا الانتظام الخارجي لبنية الإيقاع ...

(١) ديوان [illegible] ٢٦٥

أزمة الحياة الباطنية ومحنتها بوصفهِ بديلاً أو معادلاً موضوعياً وتشكيلياً، يقوم في مجال الكتابة الشعرية -في الأقل- بإيجاد منفذ وهمي للخلاص حيثُ تنهض الذاكرة الإيقاعية هنا بمهمة التقليل من حجم المكابدة والمعاناة بطريقة شعرية.

ولا تبتعد نازك الملائكة عن السياب عن انحيازها إلى حياتها الباطنية في أنموذجها الرؤيوي، وإطلاق حساسية الحلم الشعري إلى أقصى مدى من حدود الذاكرة الفردية وحتى حقول الراهن الشعري.

تمثل قصيدتها (طريق العودة) صورة من صور التجسيد الحي لرؤياها، إذ تقول بصدد ارتباطها النفسي والرؤيوي بها ((إنها تلخصني))[١] وتصفها كذلك بقولها إنها ((كبيرة الدلالة وأنا أعدها مفتاح الفلسفة التي قامت عليها حياتي))[٢]، فضلاً عن ذلك فإنها تفلسف مقولة القصيدة إذ تقول ((إن طريق الرواح مملوء بالحياة والجمال دائماً - وما نكاد نقرر الرجوع حتى يركد كل شيء وتلوح الأشياء جامدة مملة. طريق الرواح يعرض علينا الأشياء أول مرة فنراها بلهفة بما فيها من معايب، بينما يقدمها لنا طريق العودة وقد فقدت جدتها))[٣].

---

(١) من المقدمة التي كتبتها الشاعرة للطبعة الثالثة من ديوانها (قرارة الموجة)، ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني: ٢١٣.

(٢) ديوان الملائكة: ٢١٠.

(٣) الديوان: ٢١٣-٢١٤.

على هذا الأساس فإن قصيدة (طريق العودة) هي عنوان رؤيا الشاعرة في تعاملها مع ذاكرتها الشعرية بين (طريق الرواح) و(طريق العودة)، استناداً إلى الجدل الحاصل بين الرؤية والرؤيا الذي يتمخض في متن القصيدة عن حياة باطنية تتحرك على حساسية حلمها الشعري.

تتألف القصيدة من ستة مقاطع يصوّر كل مقطع فيها زاوية رؤيوية من زوايا (طريق العودة) ويقترح حياة باطنية معينة.

يبدو شكل العودة في المقطع الأول (الاستهلالي) سلبياً بالنظر إلى المعاينة البصرية أو الرؤيا الحلمية:

نعودُ إذن في الطريق الطويلْ

تُواجهُنا الأوجُهُ الجامدة

يواجهنا كل شيء رأيناه منذُ قليل

كما كان في ركدةٍ باردة

نعود إذن، لا ضياء ينير

لأعيننا الخامدة

نسير ونسحب أشلاء حُلْم صغير

دفنّاه بعدَ شبابٍ قصير.[1]

إذ إن شروع الفعل (نعود) الاضطراري (إذن) يواجه سلسلة عقبات في طريق العودة (الطويل) إلى تفاصيل الذاكرة (الأوجه

(١) الديوان: ٢٥٣.

الجامدة/كل شيء.../كما كان في ركدة باردة/لا ضياء ينير/لأعيننا الجامدة) ، حيث تتجلى في أعماق هذه التفاصيل الحياة الباطنية التي تقود إلى جدل الرواح والعودة ، الذي ينتهي هنا إلى موت حساسية الحلم (أشلاء حلم صغير/دفنّاه/بعد/شباب قصير) وهي تقفل المشهد الاستهلالي عل الخسار وتضاؤل وضيق في حقل الرؤيا.

ينفتح المقطع الثاني أكثر على التفاصيل داخل بنياتها المكانية اللافتة إلى الحياة الباطنية والموحية بحساسية حلمها الشعري:

نعود وهذا طريق الإياب

يُمدّ مرارتَه ورتابة أسرارِهِ

نسير ويبرُزُ بابْ

هنا، وجدار هناك يسدّ الطريق

بأحجارِهِ

وثمّ سياجٌ عتيق،

تهدّمَ عند النَهرْ.

وعابرةٌ، دون معنى تُمدّ البصر

إلى حيثُ لا نعلمُ

تمرّ بنا، لا تُفكرُ فينا

وننسى ونجهل أنّا نسينا

ولا نفهم.[1]

---

(1) ديوان الملائكة : ٢٥٤.

فـ(الطريق الطويل) الذي يحتضن فعل العودة (نعود) هو (طريق الإياب) الذي يعبر مباشرةً عن حياتها الباطنية (مرارته+رتابة أسراره)، لتبدأ بعد ذلك بنى المكان العازل والحاجب بالتمظهر من أجل إعاقة حساسية الحلم (باب/جدار/سياج عتيق)، ويضاف إليها في سياق العزلة واللاجدوى واللامعنى (عابرة/دون معنى/تمدّ البصر) تقوم بخلق دائرة رؤيا استفهامية داخل صورة محتشدة بالنفي (لا نعلم/لا تفكر/لا نفهم)، ومكتظة بأفعال تدور في المناخ ذاته (ننسى/نجهل/نسينا) لتسهم في استكمال دائرة الرؤيا أيضاً.

في المقطع الثالث يكتسب (الطرق الطويل/طريق الإياب) صفة جديدة هي (المرير) يطل منها الحلم الشعري على فضاء الذاكرة الرحب بإشكاليته العميقة التي تمثل أزمة الذات الشاعرة المركزية في هذه القصيدة:

نعود إذن في طريق الإياب المرير

وكنا قطعناهُ منذُ زمانٍ قصير

وكنا نسميه، دون ارتياب، طريق الرواحْ

ونعبره في ارتياح :

يمدّ لنا كل شيءٍ نراهُ يدا

يكادُ يعانقُنا ويصبّ علينا غدا

دقائقهُ نسجتها المنى

وكنا نسميهِ، دون ارتياب، طريقَ الأملْ

فما لشذاه افَلْ

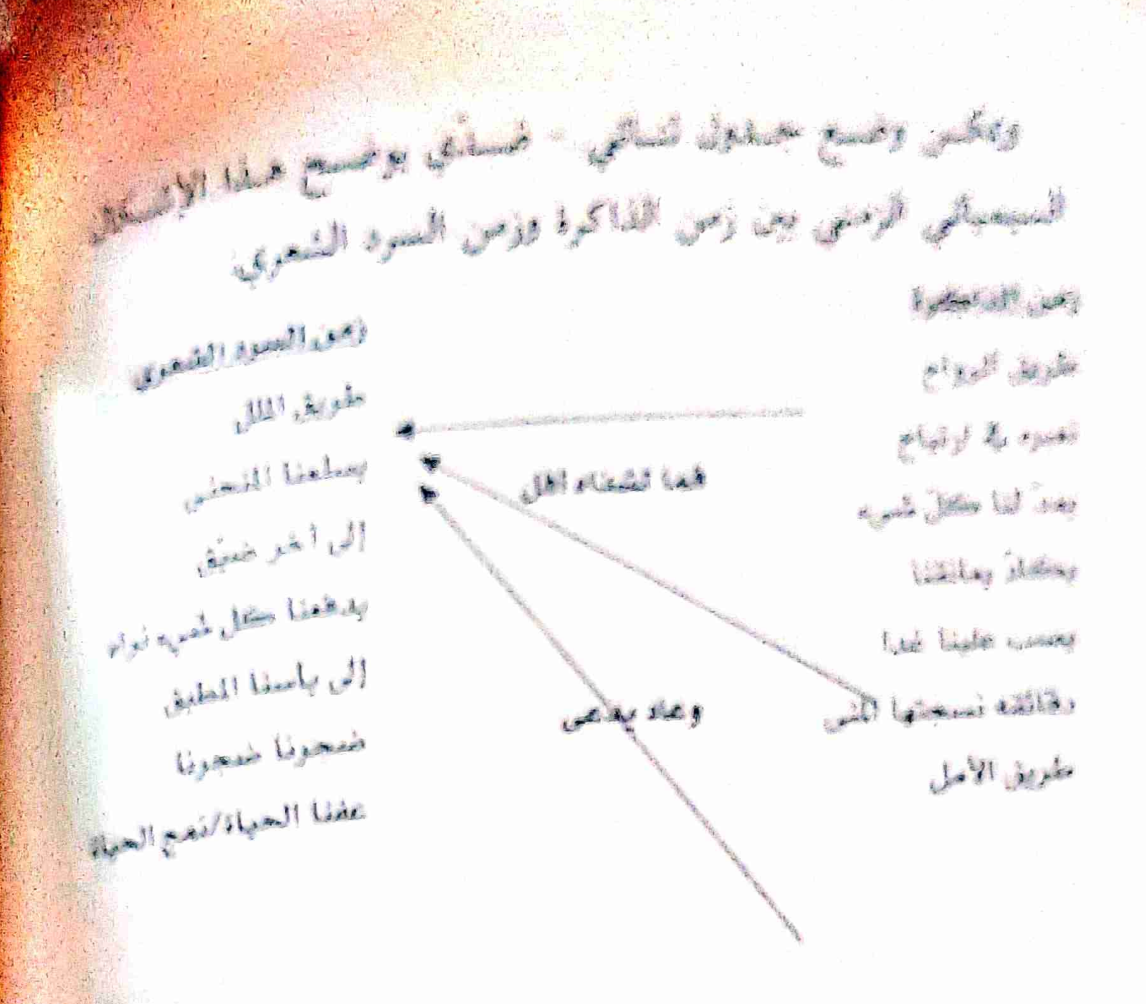
وفي لحظة عاد يُدعى طريقَ الملل؟
وعدنا نسيرُ ويسلمنا المنحنى
إلى آخرِ ضيق
ويدفعنا كلُّ شيء نراه
إلى يأسنا المطبق
ونشعرُ أنّا ضَجِرنا ضجرنا وعفنا الحياة
وعدنا نمج الحياه[1]

ينكشف السرد الشعري في هذا المقطع عن صورتين متناقضتين، توغل الأولى في فضاء الذاكرة الرحب، وترتد الثانية إلى فضاء الراهن السلبي المضاد، إذ تتشكل ثنائية متضادة تخلخل بنيان الحلم الشعري وتحدّ من نمو حساسيته على النحو الذي تتمظهر رؤيا النص داخل هذا السياق.

---

(١) ديوان نازك الملائكة: ٢٥٤، ٢٥٦.

ويمكن وضع جدول ثنائي - ضدّي يوضح هذا الإشكال السيميائي الزمني بين زمن الذاكرة وزمن السرد الشعري



إن هذا التحول هو تحول رؤيا تؤول فيه الحياة الباطنية التي ينطوي عليها (طريق الرواح/طريق الأمل) بكل مباهجها وأمنياتها، إلى انغلاق وضيق وعزلة وحجب ولا جدوى في (طريق الملل)، حيث تضعف حساسية الحلم الشعري وتقود الرؤيا الشعرية إلى طريق شبه مسدود.

هذه الرؤيا الشعرية التي صاغها زمن السرد الشعري على هذا النحو ترفض المكان والزمن باحثة عن سبيل آخر تأخذ فيها الرؤيا أبعادها الحلمية كاملة، وهو ما تجلى على نحو ما في المقطع الرابع:

لماذا نعودُ؟

أليس هناك مكان وراء الوجودْ

نظل إليهِ نسير

ولا نستطيع الوصول؟

مكانٌ بعيدٌ يقودُ إليهِ طريق طويل

يظلّ يسير يسيرْ

ولا ينتهي، ليسَ منهُ قفولْ

هنالك لا يتكرر مشهد هذا الجدار

ولا شكل هذا الرواقْ

ولا يرسل النهر في مللٍ نغمةً لا تطاق

نصيخ لها في احتقارْ

لأن الطريق طريق الرجوع

لأنّا بلغنا نهايةَ درب الرّواحْ

واصبح لا بدّ من أن نذوقَ الجراح

ونحنُ نسير ونقطع دربَ الرجوع

ونذرعهُ بالدموع[1]

فالمكان الذي (وراء الوجود) هو مكان يوتوبي ، مكان (رؤيا) يمكن أن يحل المشكلة لأنهُ لا يحتاج إلى عودة ، إذ هو الطريق الذي (نظل إليهِ نسير/ولا نستطيع الوصول) لأنهُ في (مكان بعيد) وهو (لا ينتهي) و(ليس منهُ قفول).

---

(1) ديوان الملائكة : ٢٥٦ـ ٢٥٧.

إنه ذاكرة هذا المكان مستمرة يتواصل فيها الزمن ولا يعود، تتحرر فيه الحياة الباطنية من كمونها وعمقها وداخليتها وانتمائها إلى ذاكرة فردية، لتحملها حساسية الحلم الشعري إلى فضاء الحرية حيث (لا يتكرر مشهد هذا الجدار/ولا شكل هذا الرواق/ولا يرسل النهر.....).

أما وجود (طريق الرجوع) المرهون بوجود نهاية لـ(درب الرواح) فسيكون مقترناً بـ(لابد أن نذوق الجراح) ولابد أن (نذرعه بالدموع).

لا تقدم الذاكرة الفردية (الخاصة) في طريق العودة إلا صورة مشوهة عن تلك الحياة الباطنية الحميمة التي يُفترض أنها اختزنتها، لأن الحلم يتنازل عن جزء كبير من حساسيته ويفقد قدرتَه على العمل بالكفاءة المطلوبة:

ألا بدّ من أن نؤوبْ

وتدفعنا خلجاتُ المرارة دون حُلُم؟

ألم ينطفئ كلّ حلم كَذوب

وها نحنُ نعلم أنّا بلغنا القمم؟

وسرْنا على أوجها مرّة، ثم حان الإيابْ

وعُدنا نجرّ قيود الألمْ

وندرك كيف تغيّر حتى التراب

تغيّر حتّى الطريقْ

واصبح يرفُضنا في ملال وضيق

لمشهد الإياب العائد إلى أرض الذاكرة مرسوم بشبكة صور

مليئة من طراوة الحلم واستشرافه الرؤيوي، إذ تعبر الصورة الأولى

عن أزمة الذات وحصارها (عدنا نجر قيود الألم)، وتعبر الصورة

الثانية عن تغيير في مادة المكان (ندرك كيف تغير حتى التراب)،

بعدها تغيير في النوع الخاص من المكان الذي انتخبته القصيدة (تغير

حتى الطريق)، ثم الصورتان المتشابكتان (يرفضنا في ملال

ويصب علينا جموداً عميق) اللتان تعبران عن فقدان الصلة

الحميمية بين الذات الشاعرة الراوية وألفة المكان، وقد تحول إلى

مكان عدائي لا يسمح بتمظهر الحياة الباطنية، ويغيب الحلم في

أقبية الذاكرة وعتماتها الغامضة.

تصل الحال الشعرية في المقطع الأخير إلى قمة يأسها إذ تفتقد

الحلول كافة وتستسلم فيها الذات الشاعرة إلى مصيرها المظلم الخالي

من أية فسحة للأمل:

وعندنا نسير

تجر أحاسيسنا الراكدة،

وتصمنا الأوجه الجامدة.

نسير، نسير،

تحدق في أي شيء نراه،

(1) ديوان الملائكة: ٢٥٧-٢٥٨.

بهذا السياج المهدّم أو بسواه

نحدّق، لا رغبة في النظرْ

ولكن .. لأن لنا أعيناً

نعلق، لا شوق يغري بنا

ولكن لأنّا سئمنا السكونَ المخيفْ

ووقع خطانا الرتيبات فوقَ الرصيفْ

سئمنا فأينَ المفر؟

ولا بدّ من أن نعودْ

فليسَ هناك مكانٌ وراء الوجودْ

نظلّ إليهِ نسيرْ

ولا نستطيع الوصولْ.[1]

إذ إن الحياة الباطنية التي كانت تتمظهر بكل ألقها وعنفوانها وازدهارها في طريق الرواح داخل عباءة حساسية الحلم، بدأت تتعرض للخفوت والتلاشي والضمور والموت وقد استبدلت بها صوراً مضادة تُلغيها وتحل محلها (أحاسيسنا الراكدة/الأوجه الجامدة/السياج المهدم/لا رغبة في النظر/لا شوق يغري بنا/السكون المخيف/خطانا الرتيبات/....)، على النحو الذي يبدو فيه الخلاص مستحيلاً حينَ تسد كل السبل وتختزل إلى طريق واحد هو (طريق العودة) الباعث على السأم، بحيث تنطلق علامة الاستفهام الكبرى

---

(١) ديوان الملائكة: ٢٥٨-٢٥٩.

وأين المفر) التي تهبط بالرؤيا إلى أرض الرؤية إذ (ليس هناك مكان وراء الوجود/نظل إليه نسير/ولا نستطيع الوصول) ، ولا بد من الإيمان بالقدر والمصير الذي يضيّق فسحة الحلم ويعود بالذاكرة هنا إلى فضائها المحدود والمحاصر.

أما عبد الوهاب البياتي فعلى الرغم من أنهُ شعرياً يهتم بالقضايا الإنسانية الكبرى ومحنة الإنسان الوجودية ، إلا أنهُ في مناطق معينة من جغرافيته الشعرية يعنى بالتفاصيل الصغيرة والجزئيات والحياة الخاصة ، ويرقى بها على سلم الحساسية الشعرية إلى مصاف قضاياه الكبرى.

في كتاب (تجربتي الشعرية) الذي تصدّر المجلد الثاني من ديوانه يقول ((كان تكويني النفسي من أساسه : الرؤية الشاملة للأشياء ، والنفاذ إلى جوهر الأشياء الصغيرة التي هي مادة الشعر وينبوعهُ. وهكذا كان الشعر أكثر ملاءمة لحركة نفسي الداخلية ، وأقرب إلى رغبتي في ضغط الأفكار والأحاسيس وتجسيدها))[1].

وهو ما يؤكد أن الشعر لا يختص بقضية معينة من قضايا الحياة والوجود والإنسان بل يستجيب دوماً لحساسية التجربة الشعرية وطبيعتها وإشكاليتها.

ولا شك في أن كثير من قصائد هذا الديوان تُظهر تقمصاً واضحاً يقوم به البياتي لشخصية عمر الخيام في حياته الخاصة التي

---

(1) ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني: ١١.

ينتظر فيها (غودو) الذي يأتي ولا يأتي ، مؤكداً حضورهُ الشعري من خلال عمر الخيام في كلِ العصور ، بحيث تتحول ذاكرته إلى نص مستمر عابر للزمن.

وهنا تتكشف نيّات البياتي في الإحالة على نمط ذاكراتي خاص من الحياة السرّية التي تشكل في أعماقه ينبوعاً فريداً يتمثل بـ(ذكريات البؤس والضوء) ، حيثُ تتضافر دلالات مقولة السير كامي مع الصورة السير ذاتية لحياة عمر الخيام السرّية.

في المقطع السادس من هذهِ القصيدة المقطعية الطويلة الموسوم بـ(الموتى لا ينامون) يستغل البياتي عتبة العنوان للتعبير عن يقظة خاصة للذاكرة تكون متحفزة دائماً للملاحظة والمراقبة والاحتواء.

يخاطب البياتي (الخيام) وكأنهُ يخاطب ذاكرته وذاته الباطنية وينقل لها صورة كلية من صور سيرتهِ الذاتية الباطنية التي يؤلفها البياتي استناداً إلى تجربة عمر الخيام ممتزجة مع تجربتهِ الحياتية والشعرية:

في سنوات الموت والغربة والترحال

كبرت يا خيّام

وكبرت من حولك الغابة والأشجار

شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والأحلام

ماتت على سور الليالي، مات ((أورفيوس))

ومات من داخلك النهر الذي أرضع نيسابور

وحمل الأعشاب والزوارق الصغيرة

إلى البحار حمل البذور

وعربات النور

إلى غد الطفولة[1]

إن جملة (كبُرت يا خيام) التي تنمو في ظل سياق زمني خاص (سنوات الموت والغربة والترحال) وتستلزم تغييرا في الكثير من مناطق الحياة الباطنية للشخصية المتقمصة (كبرت من حولك الغابة والأشجار/شعرك شاب/التجاعيد على وجهك....الخ).

فإنها تنهض بمهمة أساسية ومركزية تتمثل بنقل شفرات الحياة (البذور/عربات النور) إلى مستقبل الذاكرة (غد/الطفولة)، من أجل إيجاد استمرارية لحركة الحياة الداخلية في الزمن على النحو الذي يكون مناسباً لانتظار أبدي في ذاكرة حلم دينامي للذي يأتي ولا يأتي، في ظل يقظة دائمة لا تغيب فيها الأشياء.

وتظهر شخصية (عائشة) أيضاً بوصفها ذاكرة حيّة قائمة أبداً في جوف الحياة السرية للبياتي لتوسع من حجم حضور الذاكرة في القصيدة، لتسهم في تعزيز صورة جدل الحضور والغياب التي تكتنف استحضار سيرة عمر الخيام في مشهد الذي يأتي ولا يأتي:

كبرت يا خيام

وكبرت من حولك القبيلة

عائشة ماتت، وها سفينة الموتى بلا شراع

---

(1) ديوان البياتي: ٢٢٨.

تحطمت على شاطيء الضياع

قالت، ومدّت يدها : الوداع

اراك بعد الغد، في المقهى، وغطت وجهه سحابة

من الدموع، بللّت كتابة

عائشة ماتت، ولكني اراها تذرع الحديقة

فراشة طليقة

لا تعبر السور، ولا تنام(١)

يعدّ دخول شخصية (عائشة) في المشهد الشعري هنا إضافة نوعية لإسهام الذاكرة البياتية الحيّة في استنطاق سيرة الخيام، من خلال الجدل الحاصل في سيرة (عائشة) التي يستبطنها البياتي عبر ثنائية الوجود (عائشة ماتت/لكني أراها تذرع الحديقة/فراشة طليقة)، وثنائية الحركة (لا تعبر السور/ولا تنام)، فثمة ثلاث ذاكرات مستدعاة من ثلاث سير متلاحمة في ذاكرة واحدة وسيرة باطنية واحدة عمر الخيام وعائشة والبياتي، تستهدف الوصول إلى تجسيد وتمثيل مقولة الاستمرار والديمومة لحياة سرية تغذيها الذاكرة الحيّة عبر تفسير جديد لفكرة الموت التي لا تعني التوقف والنهاية، بل الانتظار الجدلي للذي يأتي ولا يأتي الذي يعني فيما يعنيه الاستمرار بالرغم من عدم ضمان الوصول.

وتبقى إشارة البدء والولادة حاضرة في ذاكرة البياتي وهي

---

(١) ديوان البياتي: ٢٢٩.

تستحضر السيرة الباطنية لعمر الخيام:

الحزنُ والبنفسج الذابل والأحلام

طعامها في هذهِ الحديقة السحرية

ايتها الجنية!

تناثري حطام

مع الرؤى والورق الميّت والأعوام

وخضبي بالدم هذا السور

وايقظي النهر الذي في داخلي ورشي النور

في ليل نيسابور

ولتبذري البذور

في هذهِ الأرض التي تنتظر النشور[1]

فدعوة (الجنية) لأن تتفجر (تناثري حطام) إنما هي دعوة للتجاوز والاستمرار من خلال ما يتمخض عنهُ من أفعال مصيرية تسهم في بعث الذاكرة من جديد (خضبي بالدم.../أيقظي النهر.../رشي النور.../ولتبذري البذور...) ، حيثُ أن (الأرض) التي هي مساحة الحياة المكانية مهيأة ومستعدة ومنتظرة (تنتظر النشور).

وتتعمق هذهِ الصور والمشاهد في المقطع اللاحق من القصيدة الموسوم باسم القصيدة ذاتها (الذي يأتي ولا يأتي) ، حيثُ تتطور شخصية (عائشة) في المشهد الشعري الذاكراتي لتقود مسيرة

---

(1) ديوان البياتي: ٢٢٩ـ ٢٣٠.

الأحداث باتجاه استظهار أكثر عمقاً للحياة الداخلية السرية التي تفاعلُها شخصية الشاعر مع شخصيات أُخرى مستدعاة من الذاكرة الجمعية بأنموذجها الإنساني:

عائشة ماتت، ولكني اراها تذرع الظلام

تنتظر الفارس ياتي من بلاد الشام

- ايتها الذبابة العمياء

لا تحجبي الضياء

عني، وعن عائشة، ايتها الشمطاء

- مغشوشة خمرةُ تلك الحان

سكرتُ بالمجان

وزحف الدود على جبينك المتقع الأسيان

وجفت العينان

- مولاي، لا يبقى سوى الواحد القيوم

وهذهِ النجوم

الكل باطل وقبض الريح.[1]

إذ يظهر الجدل مرة أخرى (عائشة ماتت/تذرع الظلام.../تنتظر الفارس...) ليعلي من شأن الذاكرة وهي تتدخل في التفاصيل والجزئيات الحيوية من حياتهِ السرّية المهددة دائماً بأعداء يسعون إلى خلخلة نظامها وإفساد طبيعتها مثل (الذبابة العمياء/ الشمطاء/

---

(١) ديوان البياتي: ٢٣١-٢٣٢.

منشوشة خَمرةُ تلكَ الحان/الدود) ، لكن الانتماء إلى المعنى السري الباطني هو الكفيل بهزيمة الأعداء والانتصار للذاكرة الحيّة بعمقها وجدلها وحيويتها وقدرتها على دعم صمود الذاكرة وانتظارها لبشارة تحملها لها أطياف الزمن(مولاي لا يبقى سوى الواحد القيوم/الكل باطل وقبض الريح).

في الجزء الثاني من المقطع وهو الجزء الشعري المعادل موضوعياً ودلالياً ورمزياً للجزء الأول تنهض معالم البشارة في جدل الذي يأتي ولا يأتي ، وتستعد الذاكرة الحيّة لمدّ الحياة السرية للشخصية بكل أسباب الولادة والاستمرار في الزمن:

- عائشة ماتت، ولكني اراها مثلما اراك

قالت ومدّت يدها: أهواك

وابتسم الملاك

فلتمطري أيها السحابة

ايان شئت، فغداً تخضر نيسابور

تعود لي من قبرها المهجور

تمسح خدي وتروي الصخر والعظام

- يأتي ولا يأتي،اراه مقبلاً نحوي،ولا اراه

تشير لي يداه

من شاطيء الموت الذي يبدأ حيث تبدأ الحياة

- من كان يبكي تحت هذا السور؟

كلاب رؤيا ساحرٍ مسحور

تنبحُ في الديجور؟

ام ميت الجذور

في باطن الأرض التي تنتظر النشور

- من كان يبكي تحت هذا السور؟

ليتها الريح التي تسبق من ياتي ولا ياتي

لعلَّ شاعراً يولد أو يموت[1]

تنفتح الذاكرة من خلال فكرة (الموت) الجدلية على خصوصيات الحياة الباطنية ونشاطاتها وصورها ووعودها بحياة جديدة تستلهم الذاكرة وتمضي قدماً في مشروعها الزمني ، ولعلّ منظومات الدوال بنماذجها الفعلية والاسمية والوصفية المختلفة تحتشد في هذه البؤرة الدلالية لتصنع صورة هذه الحياة بشكلها الكلي المنفتح.

فكوكبة الدوال المتوالدة باتجاه المستقبل (أراها/ أهوال/ أبتسم/الملاك/ فلتمطري/ السحابة/ غداً/ تخضر/ تعود/ تمسح/ خدي/ تروي/مقبلاً/تبدأ الحياة/....الخ) تعمل على إشاعة هذا الفضاء الإيجابي الذي يمتزج بالمقولة الوجودية الجدلية (الذي يأتي ولا يأتي) وينتهي إلى معادلة جدلية جديدة (لعلّ شاعراً يولد أو يموت) يجيب على أسئلة العنوان وأسئلة القناع وأسئلة الرمز التي نسعى جميعاً إلى تأسيس حياة باطنية داخلية للشاعر تنهض في فضاء النص بدلالة موحيات الذاكرة.

---

(١) ديوان البياتي: ٢٣٢- ٢٣٣.

المسكوت عنه وأفق الرؤيا

تشغل اللحظات والجزئيات المسكوت عنها حيزاً مهماً في أفق الرؤيا الشعرية، وهي تستمد معالم تشكلها الرئيسة من منطقة الذاكرة من خلال تشغيل آليات الحلم بأقصى طاقاتها وصولاً إلى تشفير العلامات الشعرية وترميزها، من أجل أن تكون قادرة على التعبير عن شكل هذه اللحظات والجزئيات المسكوت عنها بكفاءة شعرية عالية على مستوى اللغة والصورة والإيقاع كافة.

إن اللحظات والجزئيات المسكوت عنها في رسمها لخارطة أفق الرؤيا تستعين لاستظهارها شعرياً بآليتي الإدراك والذاكرة معاً، وهي مسألة يوفرها المعنى الوظيفي لفلسفة الذاكرة، إذ إنها في هذا الإطار ((ليست إلا وظيفة الدماغ، ولا يوجد إلا فرق في الشدّة بين الإدراك والذكرى))[1]، وبوسعهما العمل في سياق اشتغالي واحد للوصول إلى حالة إنتاج مشتركة.

وتؤدي الأحلام فضلاً عن ذلك دوراً رئيساً في الإبقاء على أجزاء

---

(1) الذاكرة، عرض وتقديم، د.مصطفى غالب: ١٨٥.

مهمة من اللحظات والجزئيات الخاصة في محفظة الذاكرة وتحت حراسة أفق الرؤيا ، فـ((للطريقة التي تسلك عليها الذاكرة في الأحلام أهمية قصوى بالنسبة إلى كل نظرية عن الذاكرة عموماً ، فهذه الطريقة تعلمنا أن ما تمتلكه مرة امتلاكاً ذهنياً لا يضيع كله أبداً))[1] ، ولا سيما ذلك الذي له علاقة بالحياة الوجدانية الأثيرة للذات.

وطالما أن الأحلام ((هي المنهل الأكثر شيوعاً والأسهل منالاً للبحث في مقدرة الإنسان على الترميز))[2] ، فإن اللحظات والجزئيات المسكوت عنها هنا هي الأكثر استعداداً للدخول في فضاء الترميز والتشفير في الحقل الشعري خاصةً.

أن الرمز يُعدّ حاضنة مفتوحة للفعاليات الحلمية - الأسطورية ، ما دام المموّل الأساس يصدر عن تلك القوة الإبتكارية التي ترتفع بالوقائع الفردية أو الخاصة إلى مستوى الوقائع الإنسانية العامة[3] ، وهي تنحو في حقل الشعر منحىً رؤيوياً خاصاً لتقود الرمز إلى قوة تعبيرية ذات طاقة عالية تدل على الأشياء وتوحي بها.

ولعلّ من أبرز وظائف الرموز في هذا السياق أنها ((تفتح الطرق أمام قوة التخيل وتستدعي أشكالاً من الخيالات تظهر في الأحلام ،

---

(١) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد: ٥٩ .

(٢) الإنسان ورموزه، كارل غوتساف يونغ :٢٦.

(٣) يُنظر: الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- ، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٨١: ٢١٧.

في التعبير الأدبي))[1] ، وبظهورها في التعبير الأدبي -ولا سيما الشعري منهُ على نحوٍ خاص- فإنها تنتقي وتنتخب اللحظات والجزئيات المسكوت عنها لتطلقها في أفق الرؤيا بحرية شعرية واسعة توحي دائماً بمرجعيتها الذاكراتية وصداها السيميائي الرؤيوي.

إن شعر الرواد بحكم حساسية التحول الجديدة التي حظي بها في انتقاله الحداثي إلى قصيدة التفعيلة كسر الهيمنة التقليدية للنسق الشعري العربي ، ومنح اللحظات الصغيرة والجزئيات المسكوت عنها والقضايا الهامشية أهمية شعرية كبيرة ، إذ هبط الشاعر من برجه العاجي إلى القاع العاطفي والوجداني والنفسي والاجتماعي ليخوض تجربة جديدة في الانتصار للهامش على حساب المركز.

وقد يكون بدر شاكر السياب في مقدمة زملائه الروّاد اهتماماً بهذه القضية وقدرة على التعبير عنها بحساسية شعرية عالية ، إذ عبر عن عمق وجدانه وعاطفته بكل خسائرها وهزائمها وانكساراتها بعيداً عن النمط التقليدي الذي ينأى بشخصية الشاعر العربي عن الضعف ويظهرهُ قوياً على طول الخط.

ولا شك في أن ثلاثية المرض والفقر وقلة الحظ من الجمال عمقت معاناة الشاعر بدر شاكر السياب وزادت من نقمته على الحياة ، لكنهُ بالرغم من ذلك كان يسعى دوماً إلى إظهار ما تيسر

---

(1) قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، نبيلة إبراهيم ، دار العودة ، بيروت ط1 ، 1974 : 135.

من القوة والإيمان لمقاومة هذه الثلاثية القاهرة ، على النحو الذي كان يبدو فيه معاناته في منطقة المسكوت عنهُ ويحاول أن يظهر بمظهر القنوع الراضي القادر على ممارسة الحياة ، ويحاول أيضاً أن يشعل بريق الأمل بالنجاة على بالرغم من إدراكه العميق استحالة ذلك.

في قصيدته (قالوا لأيوب) يسعى السياب إلى التماهي مع شخصية النبي (أيوب) (عليه السلام) المعروفة بالصبر على البلوى ، يشحن ذاته المكسورة والمنهزمة بأكبر طاقة ممكنة من الصبر والقوة في مواجهة المرض الذي بلغ مبلغهُ في جسدهِ ، فيبدأ القصيدة بالحديث عن أيوب ويضع صورتهُ خلفهُ في منطقة المسكوت عنه:

قالوا لأيوبَ: ((جفاك الآلهُ!))

فقال: ((لا يجفو

من شدّ بالإيمان، لا قَبضَتاه

تُرخى ولا أجفانُه تغفو)).

قالوا لهُ : ((والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثَبّتَه؟))

قال : ((هو التكفير عما جناه

قابيلُ والشاري سُدىً جنّتَه.[1]

إذ تنشأ هذه الحوارية بين أولئك الذين يريدون أن يقللوا من إيمان النبي (أيوب) ويهزموا صبرهُ وصموده ، وبين (أيوب) في صبرهِ المعروف

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب ،المجلد الأول: ٢٩٦.

على البلوى بوصفه آيته ورسالتهُ إلى الناس ، فيستعين أيوب بقوة الإيمان ويلفت النظر إلى جريمة قابيل والتكفير بها كأول جريمة يقترفها بنو البشر من أبناء آدم ، وعلى أبناء قابيل أن يدفعوا الثمن لأن الجنة لا تشترى سدى بل ثمنها باهظ ولعلّ الصبر على المصيبة من أولى بوابات دخول الجنة.

وبعد هذا الاستهلال الحواري تعود الذات الشاعرة إلى محنتها مستفيدةً من درس (أيوب) لفتح صفحة الإيمان والأمل ، وحشد الوجع والارتياب والقهر في منطقة المسكوت عنه:

سيُهزَم الداء : غداً أغفو

ثمّ تفيقُ العينُ من غفوَه

فاسحبُ الساقَ إلى خَلوه

أسأل فيها اللهَ أن يعفو.

عكّازتي في الماء أرميها

وأطرق الباب على أهلي

إن فتحوا البابَ فيا وَيْلي

من صرخةٍ، من فرحةٍ مسّتْ حوافيها

دوّامةَ الحُزْنِ ... وأيوبُ ذاكْ؟

أم أن أمنيّة

يقذفُها قلبي، فألفيها

ماثلةً في ناظري حيّة؟

غيلان، يا غيلان، عانق اباك))[1]

إن استعارة صبر النبي (أيوب) (عليه السلام) في هذه الصورة يضاعف طاقة الصبر (التأملية) لدى الشاعر ويقوي من عزيمته باتجاه الشروع نحو الأمل فيسعى هنا إلى جمع كل هزائمه وانكساراته ومعاناة جسده المهدم ويحشرها في منطقة المسكوت عنه، ويستبدل بها قوة جليدة مستوحاة من صبر أيوب لتقوده إلى أن ينتصر على مرضه ويهزم داءه لذا فهو يحلم -خارج دائرة المسكوت عنه- بغدٍ قادم يتعافى فيه ويلقي بعكازه إلى الماء، ويبعث في نفوس الأهل فرحة عارمة بشفاء يكاد يكون شبه مستحيل ويمضي الحزن المقيم إلى غير رجعة.

إلا أن السؤال المقلق ما يلبث أن يبزغ من جوف الصورة (أأيوب ذاك؟...) لينهي حالة الحلم (الأيوبي) بالانتصار على المرض بالصبر، لينطلق الصوت المكسور باتجاه الابن (غيلان، يا غيلان، عانق أباك) ويعبر عن الأسى الذي لا يفارق الذات الشاعرة في سعيها إلى ترميم الحالة واستيعاب مأساتها.

في المقطع الثاني من القصيدة تلجأ الذات الشاعرة إلى الرّب للاستعانة به، ويتأتى هذا اللجوء من وحي استعارة صورة النبي أيوب (عليه السلام) من جهة، وإمعاناً في زمن الألم المقيم في الجسد والروح في أبعد وأعمق منطقة في المسكوت عنهُ من جهة أخرى:

يا ربِّ لا شكوى ولا من عتاب،

---

(1) ديوان السياب: ٢٩٦- ٢٩٧.

ألستَ أنتَ الصانعَ الجسما؟

فمن يلوم الزارع التمّا

من حولهِ الزرعُ، فشاء الخراب

لزهرةٍ والماءَ للثانية؟[1]

إذ يرجئ سبب خراب الجسد لحكمة الخالق فهو الذي يصنع الجسوم ويزرع الحياة فيها ولا يحق لأحد أن يعترض وتكشف هذه الرؤية عن (قدرية) واضحة يلجأ إليها الإنسان في حالات الانكسار والوحشة والإحساس بالهزيمة والخوف من موت قادم، فتتضح صورة الحكمة الألهية في نظر الذات الشاعرة في صورة زهرة يعمها الخراب والأخرى تحتفل بالحياة من خلال الماء، وهي إنما تشبه ذاتها بالزهرة التي طالها الخراب ولا يحق لها الشكوى ولا العتاب، فتلك إرادة الله يعطي الحياة لمن يشاء والخراب من يشاء.

تكتسب الذات الشاعرة من خلال هذا التوظيف والاستدعاء قوة إيمانية كبيرة لا سبيل إلى الحد منها، ويختفي الألم تماماً ويركن راضياً في منطقة المسكوت عنهُ بعيداً عن الشكوى، إذ تعكس قدراً كبيراً من الرضى والقناعة القدرية بأن الحياة قسمة ونصيب ولكل نصيبهُ في الدنيا وعليه أن يرضى به:

هيهات تشكو نفسيَ الراضية[2]

إنها حالة عميقة من الاستقرار وتجاوز محنة الألم ونسيان المرض

---

(1) ديوان السياب: ٢٩٧-٢٩٨.

(2) الديوان: ٢٩٨

في ظل الابتعاد عن الشكوى وهيمنة الرضى والقناعة والقبول.

لا بل إن هذه الحالة تقود الشاعر مرة أخرى إلى لحظة صفاء روحي تغادر فيه منطقة الألم والمرض تماماً، وتستبشر بأمل قادم يلوح في الأفق ويحمل في طياته خبر الشفاء -مع إنه يدرك في أعماقه استحالة ذلك إذ كتب القصيدة في درم بتاريخ (١٩٦٣/١/١٦)[1] قبل أقل من سنتين من وفاته، وقد بلغ المرض فيه مبلغاً كبيراً وهدّ جسده تماماً-، لكن استعادة صورة النبي (أيوب) والتمثل بها -شعرياً في الأقل- دفعته إلى المضي في طريق الأمل واستيحاء صورة الشعرية على أفضل ما يكون:

إني لأدري يومَ الشفاء

يلمحُ في الغيْبِ،

سينزع الأحزانَ من قلبي

وينزع الداءَ، فأرمي الدواء،

أرمي العصا،

أعدو إلى دارنا وأقطف الأزهار في دَرْبي

ألمّ منها باقةً ناضره

أرفعُها للزوجةِ الصابره

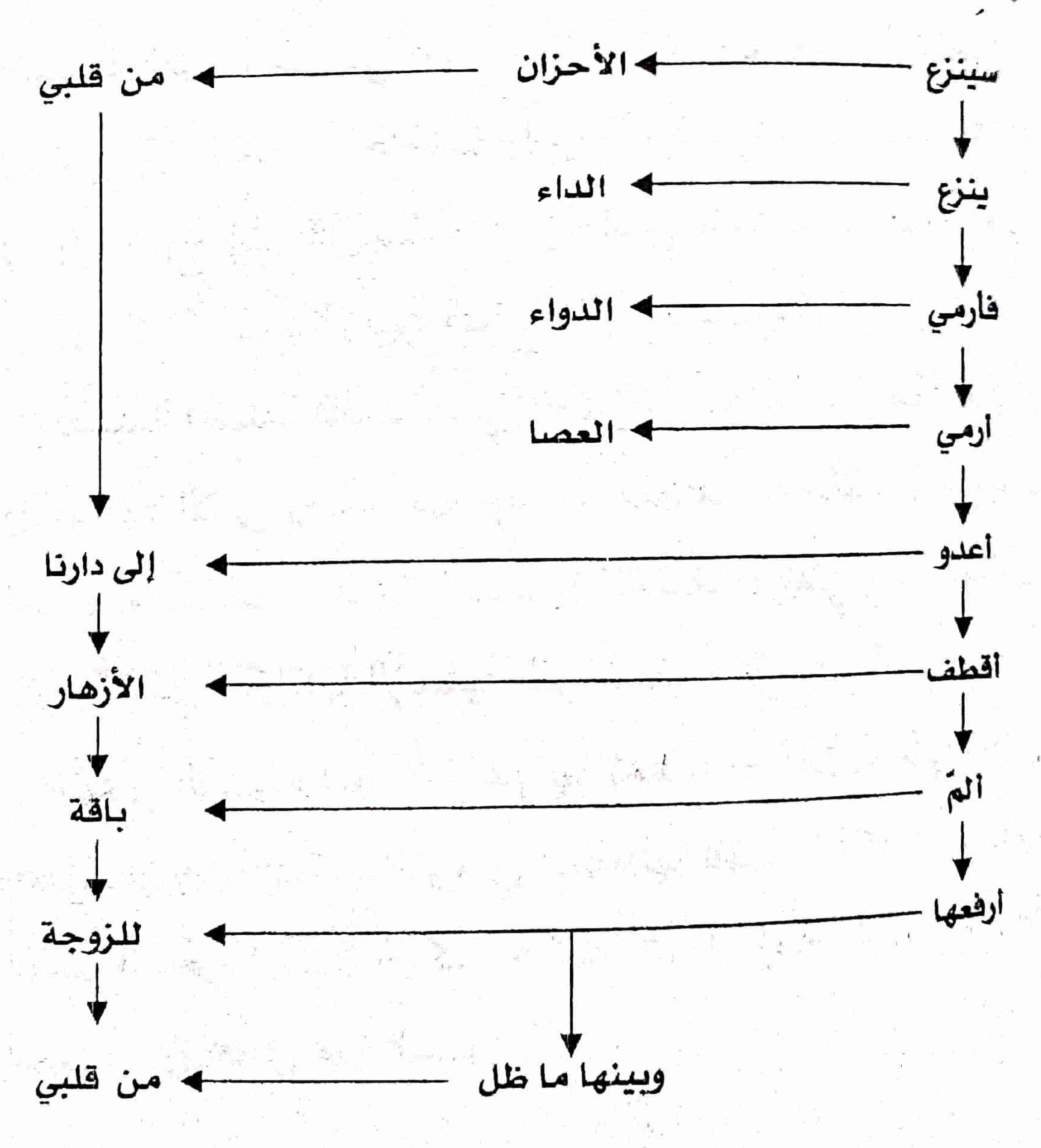
وبيْنها ما ظلّ من قلبي[2]

---

(١) الديوان: ٢٩٨ ،حيث ذيلَّ الشاعر القصيدة بالتاريخ والمكان، علماً أنهُ توفي في أواخر عام ١٩٦٤ في مستشفى الأميري في الكويت.

(٢) المصدر نفسه : ٢٩٨.

إذ تتكشف الذات الشاعرة هنا عن قناعة تكاد تكون أكيدة بقرب حلول يوم الشفاء من خلال دلالة الفعل (أدري) في (إنني لا أدري أن يوم الشفاء/يلمح في الغيب)، فهو على هذا الأساس قادم لا محالة وسيهبط إلى منطقة المسكوت عنهُ لينزع الأحزان وينتهي الألم ويخفيها (سينزع الأحزان/من قلبي)، وسينجز ذلك عبر شبكة من الأفعال التي تنمو في الصورة نمواً دراميا باتجاه الشفاء والصحة والحياة الجديدة المنتظرة ويمكن وضع مرتسم يوضح الحركة الدرامية لهذه الأفعال باتجاه الشفاء والنجاة من المرض:



إذ توضح خارطة الدوال في منظوماتها الفعلية والاسمية حلم حركة الشفاء التي تسهم في دفن الألم والمرض والمعاناة والمكابدة في منطقة عميقة من المسكوت عنه.

وتتقدم نازك الملائكة في هذا المضمار بوصفها صاحبة متن أصيل وجديد في الشعرية العربية هو النسق الأنثوي ، الذي يهتم اهتماماً بالغاً باللحظات والجزئيات المسكوت عنها والتفاصيل الصغيرة الحميمة التي تؤلف هذا النسق وتشكل أفق رؤياه الشعرية.

وربما كان نص الملائكة الأنثوي هو أول نص شعري في تاريخ الشعرية العربية يتقصى خصوصيات الخطاب الشعري الأنثوي ، ويتمثل رؤيا الأنثى في حاجاتها وأشيائها وخصوصيات عالمها وفرادة وعيها ، خارج إطار الهيمنة الذكورية التي بقيت زمناً طويلاً تخنق صوت الأنثى المبدعة وتجيرهُ لصالح المتن الذكوري.

قصيدة (عندما قتلتُ حبي) تعمل على تكريس هذا النسق وإبراز رؤيا الأنثى وحساسيتها بوساطة اللحظات الخاصة والجزئيات الحميمة المسكوت عنها والتفاصيل الدقيقة ، وهي تُظهر الأنثى متجلية بكل إمكاناتها الإنسانية الفريدة بعيداً عن وصايا الذكورية.

تنهض القصيدة منذُ عتبة عنوانها (عندما ← قتلتُ حُبي) على تفعيل حيثيات الذاكرة المغيبة في استعادتها لفضاء الحكاية ، إذ تقود الذات الشاعرة الأنثوية حركة الحكاية وتتسلم زمام المبادرة السردية لتعبر عن رؤياها في هذا السبيل:

وابغضتُك لم يبقَ سوى مَقْتي أُناجيهِ
واسقيهِ دماءَ غدي وأغرِق حاضري فيهِ
وأُطعمُهُ لظى اللعَناتِ والثورةِ والنقمهْ
وأُسمعُهُ صُراخَ الحقد في أغنيةٍ جَهْمه
ومن إغفاءة الموتى أُغذّيه
وأنثر حولَهُ الأشباح والظلمه.[1]

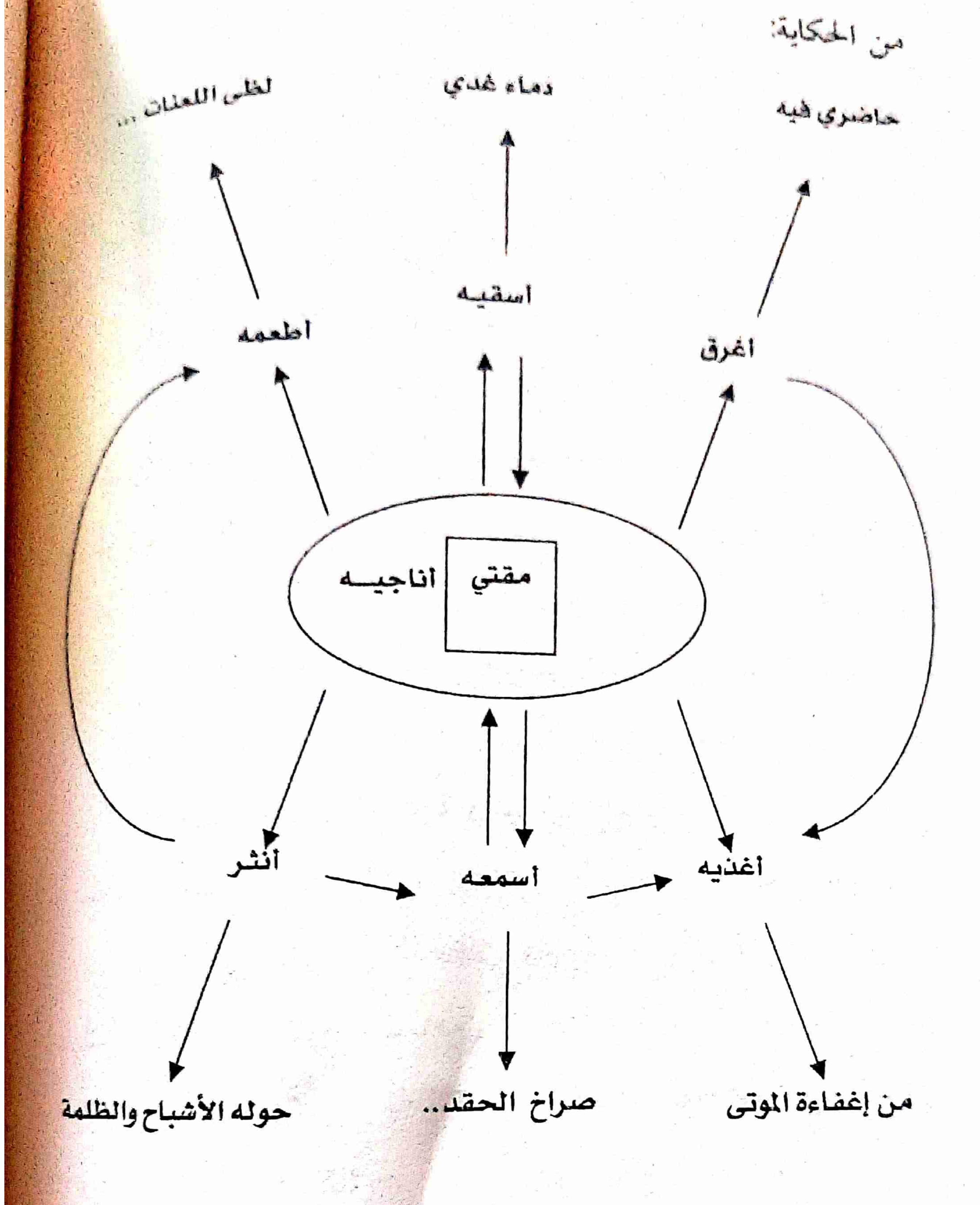
تعقد الذات الشاعرة حوارها مع حبها المعلق مقتولاً في ذاكرة العنوان بوساطة التصريح بالبغض (وأبغضتك)، المعطوف على حال شعرية سابقة عليه حكائياً قادت إلى هذهِ النتيجة، وهو يختزل الحكاية إلى حالة استثناء محددة جداً (لم يبقى سوى/ مقتي/ أناجيه)، وهذا المقت هو صورة البغض المحالة على الحب المقتول.

ثم تتحول مناجاة المقت بعد أن يصبح هدفاً مركزاً جوهرياً لاستقطاب مكونات الحكاية وحيواتها السردية إلى هجوم ساحق لمنظومة أفعال الذات الأنثوية الشاعرة، التي تنظم حركتها على وفق تسلسل درامي تنمو فيهِ اللحظات والجزئيات الأنثوية المسكوت عنها لتؤلف أفق رؤيا أنثوية، يستعين بما تختزنهُ الذاكرة المغيبة (الفردية) من صور زمنية وتجارب عاطفية ورؤى خبروية لمواجهة مقولة الحكاية ومغزاها الدلالي -الثقافي-.

ويمكن وضع مرتسم يوضّح بصرياً المشهد الصوري لهذهِ المنطقة

---

(1) ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ٣٣٧.



في المنطقة الثانية من الحكايات الشعرية تواصل الذات الأنثوية الشاعرة هجومها بالمنظومة الفعلية ذاتها لتحقق انتصاراً جزئياً توهم بـه حلمها متعجلة الانتهاء إلى رؤيا تشعر فيها بتغلب لحظاتها

وجزئياتها الأنثوية على عالم الذكورة المنهار تحت وطأة ضرباتها الفعلية التي أدت إلى قتل الحب :

وأبغضتُ اسمَكَ الملعونَ والأصداءَ والظلا
كرهتُ اللونَ والنغمةَ والإيقاعَ والشكلا
وتلكَ الذكرياتُ الخشنَةُ الممقوتَةُ الفَظّة
هَوَتْ وتآكلت وثوتْ مع الآبادِ في لحظه
وعدتُ قصيدةً فجريةً جَذْلى
وقلتُ الأمسُ ما عاد سوى لفظه[1]

إذ تأتي طاحونة البغض على (اسمك الملعون/الأصداء/الظلا) بوصفها لحظات وجزئيات مكونة لفضاء الاسم وخصوصيته ، ويتمخض الفعل (أبغضت) عن فعل مكافئ (كرهت) يواصل الحملة ويأتي على التفاصيل التشكيلية والفنية (اللون/ النغمة/ الإيقاع/ الشكلا) بوصفها رؤيا جمالية لمرجعية ذاكراتية.

ومن ثم العودة إلى وصف محتويات الذاكرة (تلك الذكريات/ الخشنة/الممقوتة/الفظة) وهي تسقط في عالم الغياب الكامل (هوت/ تآكلت/ ثوت مع الآباد) ، وتقديم العزاء والرثاء إليها وتوديعها من أجل انفتاح آخر على رؤيا جديدة متخيلة تقوم على انقاض الرؤيا القديمة للذاكرة (وعدت قصيدة فجرية جذلى) ، فهي (قصيدة) في انطوائها على لغة أخرى ومتخيّل مختلف ، وهي (فجرية) في

---

(1) ديوان نازك الملائكة : ٣٣٧. ٣٣٨.

انطوائها على مشروع جديد وحديث لا صلة لهُ بالماضي، وهي (جذلى) لأنها مشبعة بالفرح والمسّرة والشباب.

وكل ذلك يعمل بألغاء الذاكرة التي لم تعد سوى (لفظة) من السهل تجاوزها وغلق صوتها ومحو تأثيرها.

وفي خطوة لاحقة لاستثمار الفوز وتوكيد النصر راحت الذات الشاعرة تواصل تحطيمها لتمثال الذاكرة لاستيلاد لحظات وجزئيات جديدة تليق بالرؤيا الجديدة، التي تخلو من أي ارتباط نفسي أو معنوي بالرؤيا الذاكراتية المندثرة:

وتم النصر لي وهَوَيْتَ تمثالاً إلى الهُوَّة

وجئتُ لأدفنَ الأشلاءَ تحت كآبة السروه

وراح الرَفش في كفي يشُقّ الأرض في نَهَمِ

فلامسَ في الثرى جسداً رهيباً بارد القَدَمِ

ورحت اجرّه للضوء مَزْهوّة

فمن كان؟

بقايا جُثة النَدَمِ[1]

تسعى الذات الشاعرة هنا إلى أسطرة المشهد الحكائي من خلال إعلان حالة النصر النهائي(وتم النصر لي)، بتصوير حالة سقوط الرؤيا القديمة(وهويت تمثالاً إلى الهوة) وقيام فاعل الذات الشاعرة بتغييب اللحظات والجزئيات والخصائص(الأشلاء) وقبرها تحت حزن

---

(١) ديوان نازك الملائكة: ٣٢٨.

الطبيعة وكآبتها (تحت كآبة السروة)، ويستمر الفعل في هذا الإطار ليصل إلى لُقيَة سردية داخل حكاية رمزية استعارية متخيلة، تتمثل في إن الجهد المبذول لحفر قبر توارت فيه الذاكرة برؤياها التقليدية يعثر على كيان رهيب ميت، يتضح في منظور الرؤيا الجديدة على أنه (جثة الندم).

إلا أن المفارقة الكبيرة التي تقلب النسق الحكائي في القصيدة رأساً على عقب تتمظهر في المقطع الأخير (الختامي)، الذي يعيد الذات الشاعرة إلى نقطة البدء ويزيح عنها غشاوة الحلم الشعري الذي طاف بها من بداية القصيدة، لتجد بأن الذاكرة المقتولة لم تكن سوى ذاتها ونفسها:

وكان الليل مرآةً فأبصرت بها كُرْهي

وامسي الميْتَ لكني لم أعثر على كُنْهي

وكنت قتلتُكَ الساعةَ في ليلي وفي كاسي

وكنت اشيّع المقتولَ في بطءٍ إلى الرمْسِ

فادركتُ ولونُ الياس في وجهي

باني قطّ لم اقتلْ سوى نفسي[1]

في هذه الصورة التي يتحول فيها(الليل) -رمز الوحدة والانفراد بالذات- إلى(مرآة)، فإن ساعة مواجهة الحقيقة الصعبة قد أزفت حيثُ تسقط الأقنعة وتتهاوى الأحلام، وتعود الرؤيا المتجذرة في

---

(1) ديوان نازك الملائكة: ٣٣٩.

أعماق الذات إلى الظهور (فأبصرت بها كرهي/وأمسي الميت...) إلا أن رؤيا الحلم العابرة لرؤيا الذاكرة تظل مغيبة (لكنني/لم أعثر على كنهي)، فتستعاد صورة الحكاية بنسقها الأنثوي من البداية عبر شريط مصوّر تقدمهُ الذاكرة بلحظاته وجزئياته المسكوت عنها (وكنت قتلتك الساعة/في ليلي/وفي كأسي)، مع استعادة الفضاء كاملاً حيثُ تفاعلت الحكاية مع تفاصيلها الدقيقة (وكنت أشيع المقتول/في بطء/إلى الرمسِ)، لتظهر صورة المفارقة الفاجعة عبر الفعل الاستثنائيّ في (فأدركت) وبمصاحبة الجزئية واللحظة الرمزية اليائسة (ولون اليأس في وجهي) متمثلة بإقرار ذاتي حاسم (بأني قط لم أقتل سوى نفسي).

وبهذا يتحول العنوان في خاتمة القصيدة من (عندما قتلت حبي) إلى (عندما قتلت نفسي) حيثُ تتم المساواة بين (حبي = نفسي) وتنتهي الذات الأنثوية الشاعرة إلى الاستسلام لحبها الذي هو مصيرها النهائي الذي لا حياة من دونه ولا جزئيات إلا جزئياتهِ ولا تفاصيل إلا تفاصيلهِ فهو الرؤيا الأكيدة التي تتنفس الحياة من خلالها.

تنتمي قصيدة (صورة جانبية لعائشة) إلى المسكوت عنهُ في فضاء الذاكرة، وتبدأ بالتعبير عن هذا الانتماء منذُ عتبة العنوان، إذ يتكشف البعد التصويري لتشكيل العنوان عن وجهين، الأول يتمثل بالصورة الجانبية التي تُظهر جزءاً يسيراً من شكل عائشة

هو الجزء المعلن والمصرح به والمسموح باستظهاره صورياً، والثاني يعني الجزء الأكبر من شكل عائشة في نطاق المخفي والمحجوب والمسكوت عنهُ وغير المسموح باستظهارهِ صورياً.

يسعى المتن الشعري إلى الاستجابة لثنائية الخفاء والتجلي، المسكوت عنهُ والمعلن في تشكيل الصورة العنوانية، ويشرع الاستهلال في تعميق هذهِ الصورة وتوكيد عنصر الخفاء في الجزء المسكوت عنهُ:

تُخفي وراء قناعها وجهَ الملاكْ

وملامحَ الأنثى

التي نضجت على نار القصائِد[1]

تنفتح جملة الاستهلال الأولي على فضاء المسكوت عنهُ بوساطة دوال عاملة وفاعلة في هذا الفضاء، فالفعل (تخفي) يشتغل صراحةً في مجال الإخفاء والحجب والمنع، ولابتدائهِ المتن النصي دلالة مضاعفة على توكيد هذا المجال ومنحهُ أولوية شعرية واضحة.

ويتجانس الفعل (تخفي) تجانساً دلالياً كبيراً مع ظرف المكان (وراء) الذي يعمق دلالة الانتماء إلى فضاء المسكوت عنهُ، إذ الـ(وراء) هو المخفي غير المرئي البعيد عن مرمى البصر الذي لا يدرك بصرياً سوى الـ(أمام)، وما يلبث هذا الـ(وراء) أن يضاعف زخم دلالته الاخفائية الحاجبة حين يضاف إلى (قناعها)، بكل ما

---

(1) بستان عائشة: ٥٠.

تنطوي عليه مفردة (القناع) من حساسية دلالية في فضاء المسكوت عنه، على النحو الذي تشكل فيه الدوال الثلاثة (تخفي/ وراء/ قناعها...) تواصلاً مع إيحاءات عتبة العنوان (صورة جانبية/لعائشة) سداً منيعاً حاجباً مانعاً لما تود الذات الشعرية الساردة إخفاءه في طبقة المسكوت عنهُ.

ثم يتكشف المخفي عن صور حالمة مموهة (وجه الملاك/ملامح الأنثى/ التي نضجت على نار القصائد)، وقد وضعت/أخفيت وراء قناع (عائشة) لسبب تأويلي يتعلق بشراسة الواقع المواجه للجزء الجانبي من شكل عائشة، الذي لا يصلح -كما يريد أن يشير الراوي الشعري- لملائكية الوجه ونضج الملامح الأنثوية.

في فضاء المسكوت عنهُ وفي الجزء غير الظاهر من صورة (عائشة) يكشف الراوي الشعري عن الفعل المحجوب للوجه الملائكي ولتجلي نضج الملامح الأنثوية الغائبة عن الخارج الشعري:

ايقظت شهواتها ريحُ الشمال

فتجوهرتْ تفاحةً / خمراً

رغيفاً ساخناً

في معبد الحب المقدّسِ

ادمنت طيب العناق[1]

---

(١) بستان عائشة: ٥٠.

يعمل الفعل (أيقظت) على نقل الحال الشعرية الذاكراتية من حيّز الغياب (النوم) إلى حيّز الحضور (اليقظة)، ويتجه فعل الإيقاظ إلى حلقة مهمة من حلقات المسكوت عنهُ (شهواتها) حيثُ الفاعل الكاشف (ريح الشمال). إلا إن نقل الحال الشعرية من المسكوت عنهُ إلى المكشوف يصطدم بفعل جديد ذي خاصية إخفاء وتمويه كبيرة (فتجوهرت)، ليحيل المكشوف (شهواتها) مرة أخرى على منطقة المسكوت عنهُ وهو يتزيّا بأشكال وصور أخرى (تفاحة/خمراً/ رغيفاً ساخناً)، بحيث لا ينجح فعل الإيقاظ تماماً في تعرية الحال الشعرية وكشف باطنيتها.

ومما يضفي على هذا التحويل بعداً رمزياً هو التوجيه المكاني نحو فضاء شبه أسطوري (معبد الحُبّ المُقدّس)، كي تتمتع الحال الشعرية بخصائص روحية معادلة ومقابلة للخصائص الحيّة المتمثلة بـ(شهواتها)، التي تفضي إلى صورة شعرية تمزج الروحي بالمادي والعاطفي بالحسّي (أدمنت طيب العناق).

ثم تتدخل الذات الشاعرة بوصفها راوياً شعرياً ذاتياً لتسهم في نقل فعاليات الحال الشعرية إلى المنطقة الذاتية، إذ تعود (عائشة) للظهور في أحلام الذات وقد تقنعت بأقنعة مختلفة وأشكال متنوعة إمعاناً في تكريس صورتها المسكوت عنها، بكل ما ينطوي عليهِ ذلك من رؤى ودلالات وقيم رمزية:

ظهرت بأحلامي، فقلت: فراشةٌ

رفت بصيف طفولتي

قبل الأوان

وتقمصت كل الوجوه

وسافرت/بدمي تنام.[1]

إن الأحلام هنا تتحول إلى ذاكرة للحال الشعرية (ظهرت بأحلامي)تدفع الراوي الذاتي الشعري إلى وصفها (فقلت: فراشة) ، فتختزل (عائشة) عاطفياً في مقول الراوي إلى (فراشة) ، وهو اختزال ينهض على فعالية إخفاء وحجب عالية ، لكنهُ بالمقابل يمنحها صيرورة سردية كبيرة وواسعة عبر أشغالها للفضاء الزمكاني الكلي لسيرة الراوي وشخصيته (رفت بصيف طفولتي/تقمصت كل الوجوه/بدمي تنام) ، مما يدل على هيمنتها الكلية بالرغم من حضورها الرمزي وغياب الجزء الأعظم منها في طبقة المسكوت عنه.

تأخذ بعد ذلك شكلاً آخر أكثر رمزية وأعمقُ إيحاءً:

قديسةٌ تنسل في جوف الظلام

لتعانق الصنم المُحَطمَ

تنشب الأظفار في الحجرِ/الحطامْ.[2]

إذ تغوص صورة (قديسة) بوصفها قناعاً جديداً لـ(عائشة) في مناخ شعري مؤسطر يعمق دلالة المسكوت عنهُ ويعطيها بعداً جديداً

---

(١) بستان عائشة: ٥٠ ـ ٥١.

(٢) بستان عائشة: ٥١.

من الإخفاء والحجب والتمويه (جوف الظلام/الصنم المحطم/ الحجر/ الحطام).

ثم تزدحم صور (عائشة) وتتكشف عبر تشبيهات متنوعة تتجه بفاعلية رئيسية إلى مفردات الجسد ، في إحالة إلى صورة اليقظة الشهوية في بداية الانكشاف الذاكراتي على الرغبة (أيقظت شهواتها ريح الشمال) ، لتأخذ هذه الأشكال:

ياقوتةً / فمُها / تشع طريةً /

نارُ الحقول /

ضفائرُ معقودةً /

عينان تضطرمان من فرط الحنان

وجه وراء قناعه، يُخفي ((مدائن صالح))

وحدائق الليمون في أعلى الفرات[1]

فالمفردات الجسدية (فمها/ضفائر/عينان/وجه) وملحقاتها الوصفية والتشبيهية والاحالية (ياقوتة/تشع طرية/نار الحقول/ معقودة/ تضطرمان/فرط الحنان/يخفي/حدائق الليمون) ، توحي بالمسكوت عنهُ المتجسد في محنة (عائشة) بوصفها رمزاً شخصياً/ شعرياً للبياتي ، ورمزاً شعرياً عاماً للأنثى التي تخوض تجربة قاسية مع المكان والزمن والذاكرة والحلم.

ليؤول السرد الشعري على لسان الراوي الذاتي إلى نتيجة تختصر

---

(١) بستان عائشة : ٥١.

سيرة الشاعر الذاتية داخل قفص زمكاني شديد الضيق والحساسية ، يتلاءم تلاؤماً عميقاً وكلياً مع فكرة المسكوت عنهُ الضاغطة على سردية الراوي وعلى شكل المسرود وطبيعته الإحالية على الذاكرة وعلى نتائجه الحكائية بطابعها الرمزي الأسطوري أيضاً:

امضيتُ صيفَ طفولتي

فيها وادركني الشتاء

وحملت في منفايَ بعد رحيلها

ذهبَ القصائد والرماد[1]

إن الجملة السيرية (الذاتية) التي تحتشد فيها أزمنة الراوي الشعري من أقصى الذاكرة (أمضيت صيف طفولتي) إلى الحال الزمنية (أدركني الشتاء) ، وصولاً إلى ما بعدها (وحملت في منفاي...) ، تنتهي بالذات الشاعرة إلى مُحصلة جدلية يمتزج فيها الرمز بالخيبة ، إذ إن الفعل (حملت) الدال على مواصلة المسيرة بكل ما تنطوي عليه من عناء ومكابدة يحتضن (ذهب القصائد) وهو محصول رمزي تعويضي ، يعوض الإخفاق الذي تعرض لهُ جراء وضع الأشياء في طبقة المسكوت عنهُ اضطراراً ، لكنهُ يحتضن أيضاً دال الخيبة والخسارة والفقدان (الرماد) الذي يدخل في علاقة جدل سيميائية مع (ذهب القصائد) ، من أجل أن يبقي الفاعلية الشعرية قائمة والحراك الشعري متجدداً للوصول إلى الجزء المسكوت عنهُ والغائب من (عائشة).

---

(١) بستان عائشة: ٥١.

المصادر والمراجع

- الابتكار في الأدب والفنون، مجموعة مؤلفين، ترجمة عادل العامل، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (٢٠٣)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة (٢)، الكويت، ١٩٧٨م.
- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د. عبد القادر فيدوح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢م.
- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية، صبري مسلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
- أحلام الخيال الفني، مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة، د. حسنة عبد السميع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م
- الأدب وقضايا العصر، مجموعة مؤلفين، ترجمة عادل العامل، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.
- أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، علي حوم، منشورات

دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٠م.
- أساطير بابلية، جيمس ريتشارد، تر: سلمان التكريتي، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٢م.
- الأساطير والخرافات عند العرب، محمد عبد المعيد خان، دار الحداثة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.
- الأسس النفسية لعملية الإبداع الفني (في الشعر خاصة)، د. مصطفى سويف، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٠م.
- الأسطورة، نبيلة إبراهيم، الموسوعة الصغيرة، العدد (٥٤)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٨م.
- الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨م.
- الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د. أنس داوود، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.
- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.
- إشكالية القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٤، ١٩٩٦م.
- الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
- أفق التحولات في القصة القصيرة، سعيد الكفراوي، مجموعة مؤلفين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- أنت وأنا - مقدمة في مهارات التواصل الإنساني، د. بلال

الجيوسي، مطبوعات مكتب التربية لدول الخليج، ٢٠٠٢م.
- الإنسان بين الجوهر والمظهر، إريك فروم، ترجمة سعد زهران، سلسلة عالم المعرفة، (١٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩م.
- الإنسان ورموزه، كارل غوتساف يونغ، ترجمة سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٤م.
- انشطار الذهن، بيتر ماكلير، تعريب د. حلمي نجم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.
- الأورفية، الشعر العربي المعاصر، د. علي الشرع، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩م.
- الإيقاع والزمان، جودت فخر الدين، دار الحرف العربي، دار المناهل، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
- البحث النفسي في إبداع الشعر، ثائر حسن جاسم، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد(٢٢٢)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨م.
- بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، عبد الجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.
- بستان عائشة، شعر عبد الوهاب البياتي، عمان، دار الكرمل، ١٩٩١م.
- البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧١م.
- بعد الحداثة، صوت وصدى، د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي

الثقافي، جدة، ط١، ٢٠٠٣م.
- البقع الأرجوانية في الرواية الغربية، حسن حميد، كتاب الرياض، العدد (١٢٤)، مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض، ٢٠٠٤م
- بين الفن والعلم، وولف رايسر، ترجمة د. سلمان الواسطي، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦م.
- البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، مجموعة مؤلفين، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد، عمان، ط١، ١٩٨٦م.
- تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- تخصيب النص، محمد الجزائري، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٠م.
- تشريح النقد، نور ثروب فراي، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١م.
- تفسير الأحلام، سيجمون فرويد، ت مصطفى صفوان، مراجعة مصطفى زيور، دار المعارف، القاهرة.
- التفسير الكبير، فخر الدين الرازي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣.
- تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، ط١، ١٩٧١م.
- توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
- جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٣م.
- جماليات الفنون، كمال عيد، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- حاضر النقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥م.
- الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.
- حدس اللحظة، غاستون باشلار، تعريب رضا عزوز عبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٦م.
- حفريات في الذاكرة، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- الحكاية الشعبية، د. عبد الحميد يونس، المؤسسة العربية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م.
- الخيال السردي وأسئلة الكتابة، عثمان بن طالب، منشورات دار الاتحاف، تونس، ٢٠٠٣م.
- الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.
- دفاعاً عن الأدب، كلود روي، ترجمة : هنري زغيب، منشورات عوديات، بيروت، باريس، ١٩٨٣م.
- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، قادة عقاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.

- الدولة والأسطورة، إرنست كاسيرر، ترجمة : أحمد حمودي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١ ، ١٩٧٥م.
- ديوان بدر شاكر السياب، مج١ ، دار العودة ، بيروت، ١٩٧١م.
- ديوان عبد الوهاب البياتي، مج٢ ومج٣، دار العودة، بيروت١٩٧٢م.
- ديوان نازك الملائكة ، مج٢ ، دار العودة ، بيروت، ١٩٨٦م.
- الذاكرة، عرض وتقديم، د. مصطفى غالب، منشورات مكتبة الهلال، بيروت.
- الذاكرة المفقودة، إلياس خوري، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١ ، ١٩٨٢م.
- الرؤيا الإبداعية في شعر الهمشري، د. عبد العزيز شرف، دار المعارف، القاهرة.
- رؤية نفسية للفن، ريكان إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٧م.
- ربيع الحياة في مملكة الله ، دراسات وشهادات في شعر عبد الوهاب البياتي، إعداد وتقديم عدنان حقي، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ، ١٩٧٤م.
- رسائل السياب، جمع وتقديم : ماجد السامرائي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٥م.
- الرمز الأسطوري في شعر السياب، علي عبد المعطي البطل، شركة الربيعان للنشر، الكويت، ط١ ، ١٩٨٢م.
- الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، دار

الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
- روح العصر، د. عز الدين إسماعيل، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧٨م.
- الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، أميل توفيق، دار الشروق، ط١، ١٩٨٦م.
- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة أسعد رزق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢م.
- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
- السبع معلقات، عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.
- السيرة الذاتية- الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ت عمر حلمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.
- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، مشروع النشر المشترك، بغداد-القاهرة.
- شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٨١.

- الشعر والتأمل، روستريفور هاملتون، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
- شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط التشكيل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٢م.
- الشعر في الأردن، مجموعة مؤلفين، محور (طريق الشعر والسفر، أمجد ناصر)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٢م.
- الشعر والوجود- دراسة فلسفية في شعر أدونيس، عادل ظاهر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.
- الصورة الشعرية، سي- دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، مالك سيدي، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة (١٢١)، ١٩٨٢م.
- الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، د. عبد الله عساف، دار دجلة، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
- ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
- الطريق والحدود، مقالات في الأدب والمسرح والفن، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.
- عشبة آزال، قراءات في الشعر اليمني المعاصر، د. علي حداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.
- عصر السريالية، والاس فاولي، ترجمة خالدة سعيد، منشورات

نزار قباني، ١٩٦٧م.
- علم التحليل النفسي، يونغ. ك. غ، ت نهاد خياط، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٨٥م.
- علم النفس الفسيولوجي، د. عبد الرحمن محمد عيسوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤.
- علم النفس الفلسفي، جي. ف. دونسيل، ترجمة سعيد أحمد الحكيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
- الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ترجمة : أحمد أبو زيد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م.
- فلسفة الأدب والفن، د. كمال عيد، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٨م.
- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، بيروت، ١٩٨٠م.
- فن الإقناع، لارس هارتنايت، ترجمة سهيلة أسعد نيازي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨م.
- الفن والحس، ميشال ديرميه، ترجمة رجيه البعيني، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٨م.
- الفولكلور -قضاياه وظواهره- يوري سولوكوف، ت حلمي شعراوي وعبد الحميد الحواس، الهيئة المصرية للتأليف والنشر.
- في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطيف اليوسفي، دار سراش للنشر، تونس، ١٩٨٥م.
- في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.

- في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨م.
- في عالم الشعر، علي شلش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.
- في علم التراث، لطفي الخوري، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٤٠) دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٩م.
- في النقد والأدب، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج٥، ط١، ١٩٨٠م.
- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، نبيلة إبراهيم، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
- القصيدة الملائكية والجواهرية والدرويشية والقبانية، د. عبد الرحمن ياغي، دار النشر، عمان، ط١، ١٩٩٨م.
- قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١م.
- كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، حاتم الصكر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٤م.
- الكتابة والتناسخ، عبد الفتاح كليطو، ت عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
- لغة الشعر بين جيلين، د.ابراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
- اللغة المنسية، إريك فروم، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
- اللغة وعلم النفس، د. موفق الحمداني، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الموصل، ١٩٨٢م.

- ما قالته النخلة للبحر، دراسة للشعر الحديث في البحرين، د. علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.
- المرأة والخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، ت سهيل نجم، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
- المرأة واللغة، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
- مظاهر الأسطورة، مرسيا الياد، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩١م.
- معجم الأساطير، لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج١، ١٩٩٠م.
- المعجم الفلسفي، مراد وهبة، يوسف كرم، يوسف شلالة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط٢، ١٩٧١م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، شوشو بريس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.
- مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ترجمة إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
- مملكة الفجر، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.
- من الذي سرق النار، إحسان عباس، مجموعة مقالات جمعتها وقدّمت لها د. وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.
- من تجليات الخطاب الأدبي، حمادي صمود، دار قرطاج للنشر

والتوزيع، تونس، ط١، ١٩٩٩م.

- الموسوعة الفلسفية، إشراف م. روزنتال، ب- يودين ، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

- موسيقى الشعر، نازك الملائكة، مؤسسة جائزة بابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٣م.

- النحل البري والعسل المرّ، دراسة في الشعر السوري المعاصر، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢م

- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة د. حياة جاسم حمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.

- نظرية الأدب، أوستن دارين ورينيه ويليك، ت محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢م.

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م

- نظرية الشعر في النقد العربي القديم، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، ١٩٨١م

- النقد الأدبي، كارلوني وخيللوا، ترجمة كيتي سالم، بيروت، ط١، ١٩٧٣م.

- النقد الأدبي، تاريخ موجز، ويمزات وبروكس، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ج٢، ١٩٧٧م.

- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة إحسان عباس ود. يوسف نجم، ج١.

النقد والنقد الأدبي، رشاد رشدي، بيروت، ١٩٧١م.

- الوعي والإبداع، دراسات جمالية ماركسية، مجموعة مؤلفين، ترجمة رضا الظاهر، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ط١، ١٩٨٥.
- وجود النص- نص الوجود، مصطفى الكيلاني، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢م.
- وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق، سامي مهدي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (٣٨٧)، بغداد.
- ينابيع الرؤيا، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- يوسف الخطيب، ذاكرة الأرض ذاكرة النار، فائز العراقي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.

الدوريات من صحف ومجلات :

- أسلوب الكتابة السيرية، د. محمد صابر عبيد، (مجلة المعرفة)، دمشق، ع(٤٧٢)، ٢٠٠٣م.
- الإبداع طارئ أبداً ومتجدداً أبداً، فرج بيرقدار، جريدة (الأديب)، بغداد، العدد (٣٨)، ٢٠٠٤م.
- الإبداع في الشعر، ستيفن سبندر، ت شاكر عبد الحميد، مجلة (الدوحة)، الدوحة، العدد (٦٩)، ١٩٨١م.
- الإبداع والحلم، مسلم حسب حسين، مجلة (آفاق عربية)، بغداد، العدد (٩)، ١٩٩١م.
- بنية التذكر، قيس كاظم الجنابي، مجلة (الموقف الأدبي)، دار

الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد (٢٥)، ٢٠٠٠م.
- بنية الحلم في شعر نازك الملائكة، د. ضياء خضير، (مجلة عمان)، أمانة عمان الكبرى، عمّان، العدد (٤٩)، ١٩٩٩م.
- البياتي، الطفولة الشخصية وطفولة الشاعر، رزاق إبراهيم حسن، (مجلة الأقلام)، بغداد، العدد (٨)، ١٩٨٨م.
- التكامل والإبداع بين الفن والأدب والعلم، منذر بدر حلوم، (مجلة عمان)، أمانة عمان الكبرى، عمّان، العدد (١٠٠)، ٢٠٠٣م.
- الثقافة والمستقبل والذاكرة، ماجد السامرائي، (مجلة المعرفة)، دمشق، العدد (٤٩٦)، ٢٠٠٥م.
- الحرب في الزمنين التاريخي والشعري، د. ريتا عوض، (مجلة الكويت)، الكويت، العدد (٥٣٩)، ٢٠٠٣م.
- الذاكرة البصرية، بونويل، ترجمة أمين صالح، مجلة (كلمات)، البحرين، العدد(٧)، ١٩٨٦م.
- الذكرى تلاعب النسيان، حاتم الصكر، (مجلة الأقلام)، بغداد، العدد (٤٠٢)، ١٩٩٣م.
- ذكريات، د. جابر عصفور، (مجلة العربي)، وزارة الإعلام، الكويت، العدد(٥٤٨)، ٢٠٠٤م.
- شاذل طاقة رائداً منسياً د. عبد الرضا علي، (مجلة الأقلام)، بغداد، العدد (٤)، ١٩٩٠م.
- الصوت وأبعاده، د. مشهور فواز، (مجلة عمان)، أمانة عمان الكبرى، عمّان، العدد (٥٢)، ١٩٩٩م.
- الصورة الحلمية والصورة الشعرية، مسلم حسب حسين، (مجلة

الأقلام)، بغداد، العدد (٨٠٧)، ١٩٩٢م.

- عبد الوهاب البياتي، الرماوي، القاهرة، مدريد، طراد الكبيسي، مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد (٥- ٦)، ١٩٩٣م.

- علماء النفس والذاكرة-ذاكرة أم ذاكرات، محمد الدنيا، (مجلة الرافد)، الشارقة، العدد (٦٥)، ٢٠٠٣م.

- عندما يقوي الانفعال الذاكرة، فيليبس (اليزابيث)، ترجمة محمد ياسر منصور، مجلة (الثقافة العالمية)، العدد (١٠٥)، ٢٠٠١م.

- فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، خليل شكري هياس، مجلة (الموقف الأدبي)، دمشق، العدد (٣٨٣)، ٢٠٠٣م.

- فعل الشعر-المعرفة الشعرية، مسلم الجابري، مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد (٨)، ١٩٧٨م.

- الفلسفة والشعر، عزيز الحدادي، مجلة (عمان)، أمانة عمان الكبرى، عمان، العدد (٥٢)، ١٩٩٩م.

- متن نازك الشعري، خالد علي مصطفى، مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد (١- ٢)، ١٩٩٣م.

- محاولة لتقدير المسافة بين النص والشخص، قاسم حداد، مجلة (حصاد)، البحرين، ٢٠٠١م.

- مفهوم المؤلف في الفكر المعاصر، سالم يفوت، مجلة (دراسات عربية)، بيروت، العدد (٧- ٨)، ١٩٩٧م.

- من لعبة النسيان إلى لعبة الذاكرة، عبد الرحيم العلام، مجلة (عمان)، أمانة عمان الكبرى، عمان، العدد (٦٤)، ٢٠٠٠م.

- من يسترجع الأحلام من تأويلها، منى طلبة، (مجلة فصول)،

الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٦٣)، ٢٠٠٤م.
- نازك الملائكة، افق الحداثة، طراد الكبيسي، مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد (١- ٢)، ١٩٩٢م.
- النص الأدبي ومرجعياته، محمد دخاوي، مجلة (الرافد)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد (٦٤)، ٢٠٠٢م.
- نور ثروب فراي وبلاغة الأسطورة، صبحي حديدي، مجلة (الكرمل)، قبرص، العدد (٤٠-٤١)، ١٩٩١م.

الرسائل والأطاريح :

- اساطير العراق القديم – البابلية والسومرية – دراسة في تشكلها السردي، سوسن جعفر هادي، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية التربية جامعة تكريت، ٢٠٠٤م.

التجربة الشعرية في الادب العربي المعاصر ،هشام عبد الله ،اطروحة دكتوراه مقدمة الى كلية التربية جامعة الموصل ،٢٠٠٢ م.

الفهرس

الباب الأول

الباب الثاني

تموز للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق/ جوال: 00963-944628570
Email: akramaleshi@gmail.com